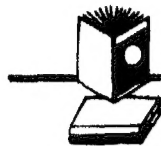


ميخائيل بخثين

الكلمة في الرواية

ترجمت
يوسف حلاج



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٨٨

الكلمة في الرواية

من النقد الأدبي العالمي

العنوان الاصلي للكتاب :

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

СЛОВО В РОМАНЕ

الكلمة في الرواية = Вопросы литературы и э-
тетики / تأليف ميخائيل باختين و ترجمة يوسف
حلاق . ط ١ . دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٨ - ٢٨٨
ص . و ٢٥ سم . - (من النقد الأدبي المالي ؛ ١) .

١- ٨٠٨٣ با خ ت ك ٢- العنوان ٣- باختين
٤- حلاق ٥- السلسلة مكتبة الاسد

الايداع القانوني : ع - ٤٣٥ / ٤ / ١٩٨٨

الكلمة في الرواية

الفكرة الرئيسية لهذه الدراسة هي تجاوز القطيعة بين « الشكلية » المجردة والنزعة « الإيديولوجية » التي لا تقل عنها تجريداً في دراسة الكلمة الفنية . ان الشكل والمضمون واحد في الكلمة مفهومة على أنها ظاهرة اجتماعية - اجتماعية في كل دوائر حياتها وفي كل لحظاتها : من الصورة الصوتية حتى أشد طبقات معانيها تجريداً .

هذه الفكرة هي التي حددت تأكيدنا على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن فصل الأسلوب واللغة عن الجنس الأدبي أدى إلى حد كبير إلى تمحور الدراسة على الفروق الأسلوبية وحدها في المقام الأول ، سواء ما اتصل منها بأفراد معينين أو باتجاهات معينة ، بينما تم تجاهل الطابع الأساسي الاجتماعي للأسلوب . فحجبت المصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معينين وباتجاهات معينة المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتصلة بمصائر الجنس الأدبي ، وعلى هذا فقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها . وغرقت في الصغائر الأسلوبية ، وعجزت ولا زالت عاجزة عن استشفاف المصائر الكبرى المخفية للكلمة الفنية وراء التطورات الفردية أو الاتجاهية . فبدت البراعة الأسلوبية في أغلب الأحيان براعة مغلقة تنكر الحياة

الاجتماعية للكلمة خارج « مشغل » الفنان ، تنكرها على امتداد الساحات والشوارع والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والعصور .

فهذه الأسلوبية لا تتعامل مع الكلمة الحية ، بل مع تركيبها النسيجي ، مع الكلمة الألسنية المجردة المسخرة لخدمة براعة الفنان الفردية . لكن إحتى الفروق الأسلوبية هذه ، الفردية أو الاتجاهية ، المقطوعة الصلة بالدروب الاجتماعية الأساسية لحياة الكلمة تلقى بالضرورة معالجة مسطحة ومجردة وتعتبر دراستها في وحدتها العضوية بلواتر العمل الفني المعنوية .

* * *

الفصل الأول

الاسلوبية المعاصرة والرواية

لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية ، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية) .

ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط . كانت المسائل المشخصة لاسلوبيتها تهمل إهمالاً تاماً أو تدرس عرضاً وبلا مبدئية : كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة ، وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقاً غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية (وأساسها المجاز) ، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبى محدد ومدرس .

مقابل هذه النظرة الايديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة . إلا أن الوضع في مسائل الاسلوبية لم يتغير على الاطلاق :

فقد انحصر الاهتمام كله أو كساد بقضايا التأليف (Composition)
بالمعنى الواسع للكلمة . لكن مقارنة خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة
في الرواية (كما في القصة) مقارنة مبدئية ومشخصة في آن (وإحدهما)
تستحيل دون الأخرى (ظلت غائبة كما في السابق . فبقيت السيطرة
للتلك الملاحظات التقويمية العابرة حول اللغة بروح الأسلوبية التقليدية ،
وهي ملاحظات لا تمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني إطلاقاً .

هناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة في هذا المجال
ترى في الكلمة الروائية وسطاً خارج الفن محروماً من أي قابلية لمعالجته
معالجة أسلوبية خاصة وأصيلة . ذلك أن وجهة النظر هذه ، إذ لم تجد
في الكلمة الروائية الشكل الشعري الخالص المنشود (بالمعنى الضيق
لشعري) ، أنكرت عليها أي قيمة فنية . فأصبحت هذه بالتالي ، كما في
الكلام العلمي أو الحياتي العملي ، مجرد واسطة تواصل محايدة فنياً (١) .

إن وجهة نظر كهذه تعطينا من ضرورة العدل على تحليل الرواية
تحليلاً أسلوبياً ، وتلغي قضية أسلوبية الرواية ذاتها ، وجل ما تمكنا
منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع * (Thème) .

١ - كتب ف . م . جيرمونسكي في العثرينات يقول : « في حين أن القصيدة الغنائية عمل
فني كلي خاضع في اختيار كلماته وفي ربطها سواء من حيث معناها أو من حيث أصواتها
خضوعاً تاماً لفرض جمالي ، نرى رواية ليف تولستوي ، الحرة في تأليفها الكلمي ، لا
تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير قيمياً فنياً بل بوصفها وسطاً محايداً أو نظام علامات
تخضع كما في الكلام العملي لمهمة توصيلية وتترج بنا في حركة عناصر الموضوع بمزج عن
الكلمة . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً من أعمال الفن الكلمي ، أو أنه ،
على أي حال ، ليس عملاً من أعمال الفن الكلمي بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الغنائية » .
* راجع مقالته « اسهام في مسألة » الطريقة الشكلية » ، وذلك في كتابه « مسائل نظرية
الأدب » لينينغراد ، أكاديميا ٢٢ ، ١٩٢٨ ، ص ١٧٣ .

وعلى أي حال أخذ الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل : إذ أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية . فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي . وقامت ، من جهة أخرى ، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة .

لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هي بالذات التي بينت بوضوح كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية ، وأن مفهوم الكلمة الشعرية ، الفنية نفسه القائم في أساسها ، يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية . لقد كانت الكلمة الروائية محكاً للتفكير الأسلوبي كله أظهر ضيق أفق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة .

وانتهت محاولات التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي هذه إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائي أو إلى الإكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة في الرواية يمكن إدراجها (أو بدا أنه يمكن إدراجها) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . وفي الحالتين غاب الكل الأسلوبي للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين .

الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية ، متباينة في أصواتها ، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة .

ولذلكم الأنماط التأليفية الأسلوبية الأساسية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة .

١ - السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف (في أشكاله وصوره المختلفة كلها) .

٢ - أسلبة (Stylisation) أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي (السكاز *) المختلفة .

٣ - أسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة (الرسائل ، المذكرات . . .) .

٤ - الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي * لكنه الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكمات الأخلاقية والفلسفية والعلمية والمخطابة والوصف الانتوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر الخ) .

٥ - كلام الأبطال المفرد أسلوبيا .

هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما بينها ، حين تدخل الرواية ، في نظام فني محكم وتخضع لوحدة اسلوبية عليا هي وحدة الكل . وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أي من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها .

وتقوم أصالة الجنس الروائي بالضبط على تألف هذه الوحدات التابعة لأنما المستقلة نسبيا (والتي قد تكون أحيانا من أنماط لغوية مختلفة) في الوحدة العليا للكل : أسلوب الرواية في امتزاج الأساليب ولغة الرواية منظومة « لغات » . وأي عنصر من عناصر لغة الرواية محكوم بداءة

* لعل السكاز أقرب ما يكون إلى لغة الحكواتي عندنا (المترجم) .
* ربما قابله في العربية الكلام الفصيح أو المكتوب بلغة عربية فصيحة .

بالوحدة الأسلوبية التابعة التي يدخلها مباشرة سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرد أسلوبيا أو السرد الحيائي الشفوي للرواية (السكاز) أو الرسالة الخ . وهذه الوحدة الأقرب هي التي تحدّد السيماء اللغوية والأسلوبية (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية) لذلك العنصر . وهذا العنصر يشارك في الوقت نفسه مع الوحدة الأسلوبية القريبة منه في صنع أسلوب الكل ، ويتأثر بنبرة الكل ، ويسهم في بناء المعنى الواحد للكل وفي بيانه .

الرواية تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية . والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة ، وأرغاث مهنية jargons ، ولغات أجناس أدبية ، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة ، ولغات اتجاهات ، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ، ولغات حلقات وتقليعات عابرة ، لغات أيام بل ساعات اجتماعية سياسية (فاكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته) — هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي : إذ بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزع الرواية مواضعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبّر عنه توزيعا اوركستريا . وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها . فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدّد في الأصوات الاجتماعية وتنوّع في العلاقات والصلات بينها (وهي حوارية دائما وإن بنسب مختلفة) . هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات ، وحركة

لموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكلام ، وتفتته في تيارات
التنوع الكلامي الاجتماعي وقطراته ، واكتسابه الشحنة الحوارية -
هذه هي الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية .

الأسلوبية التقليدية لا تعرف مثل هذا القرن بين اللغات والأساليب
في وحدة عليا ، ولا تملك مقارنة لهذا الحوار الاجتماعي الفريد بين
اللغات في الرواية . ولهذا السبب لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى كلية
الرواية ، بل إلى وحدة أسلوبية تابعة من وحداتها أو أخرى . فالباحث
يغفل هنا المخصيصة الأساسية للجنس الروائي ويستبدل موضوع البحث ،
فيدرس بدلا من الأسلوب الروائي شيئا آخر تماما في حقيقة الأمر ،
مثل في ذلك مثل من يحول موضوعا سيغمونيا (موزعا توزيعا اوركستريا)
إلى قطعة للبيانو وحده .

وبلاحظ نمطان من هذا الاستبدال : الأول يقوم على وصف لغة
الروائي (وفي أفضل الحالات على وصف « لغات » الرواية) بدلا من
تحليل الأسلوب الروائي ، أما الثاني فيقوم على إبراز أحد الأساليب
التابعة وتحليله بوصفه أسلوب الككل الروائي .

في الحالة الأولى يعزل الأسلوب عن الجنس وعن العمل الأدبي
وينظر إليه بوصفه ظاهرة اللغة نفسها ، فتتحول وحدة أسلوب هذا
العمل الفني إما إلى وحدة لغة فردية ما (« لهجة فردية ») أو إلى وحدة
كلام فردي . وفردية المتكلم بالذات هي التي تعتبر هنا العامل المنشئ
للأسلوب الذي يحول الظاهرة اللغوية ، الألسنية إلى وحدة أسلوبية .

ليس بالأمر الجوهري بالنسبة إلينا هنا تبيين الاتجاه الذي يسير فيه
مثل هذا التحليل للأسلوب الروائي ، أهو باتجاه كشف لهجة الروائي

الفردية (مفرداته ونحوه) أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاً كلامياً ، بوصفه « قولاً » . ذلك ان الأسلوب يفهم في الحالتين هنا وبقدري واحدي بروح سوسنور بوصفه (أي الأسلوب) تفريدا للغة العامة (اللغة بمعنى نظام معايير لغوية عامة) . وفي هذه الحالة تمحول الأسلوبية إما إلى نوع من ألسنية « لغات فردية » أو إلى ألسنية القول .

وحدة الأسلوب تفترض اذن ، من وجهة النظر التي نحمل ، وحدة اللغة بمعنى نظام أشكال معيارية عامة من ناحية ، ووحدة الفرد التي تحقق ذاتها في هذه اللغة من ناحية أخرى .

ان كلا الشرطين ضروري فعلاً في معظم الأجناس الشعرية العروضية ، لكنهما حتى هنا أبعد من ان يستنفدا أسلوب العمل الفني ويحدّاه . ذلك ان أدق وصف للغة الشاعر الفردية وكلامه وأكمله لا يعني ، حتى مع التأكيد على القوة التصويرية لعناصر اللغة والكلام ، أننا قمنا بتحليل العمل تحليلاً أسلوبياً ، لأن هذه العناصر تتصل بنظام اللغة أو بنظام الكلام أي ببضعة عناصر ألسنية وليس بنظام العمل الفني الذي تحكمه قوانين تختلف تماماً عن تلك التي تحكم نظامي اللغة والكلام الألسنيين .

لكننا نعود فنكرر ان وحدة نظام اللغة في معظم الأجناس الشعرية ووحدة (ووحداية) فردية الشاعر اللغوية والكلامية التي تحقق ذاتها تحقيقاً مباشراً فيها هما المقاديرتان الضروريتان للأسلوب الشعري . أما الرواية فليست في غنى عن هذين الشرطين وحسب ، بل ان التفكير الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي كما قلنا .

وعلى هذا فاستبدال الأسلوب الروائي بلغة الروائي المفردة (بقدر ما يتيح لنا اكتشافها في نظام « لغات » الرواية « وأنماط الكلام » فيها) أمر غامض وغير محدد مضاعفا : فهو يشوه ماهية أسلوب الرواية ذاتها ، اذ يؤدي بالضرورة إلى انتزاع عناصر معينة من الرواية وإبرازها ، وهذه العناصر تحديدا هي العناصر التي يتسع لها إطار النظام اللغوي الواحد وتعتبر تعبيراً مباشراً وتلقائياً عن فردية المؤلف في اللغة . أما كلية الرواية والمهام الخاصة ببناء هذه الكلية من عناصر متباينة كلاماً وأصواتاً وأساليب وحتى لغة في أحيان كثيرة فتظل خارج حدود بحث كهذا .

ذلكم هو النمط الأول لاستبدال موضوع التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لا نريد التعرض هنا للتنوعات المختلفة على هذا النمط من الاستبدال والاسترسال فيها ، وهي تنوعات يحكمها الاختلاف في فهم مقولات « كالكل الروائي » و « نظام اللغة » و « فردية المؤلف اللغوية والكلامية » ، كما يحكمها الاختلاف في فهم العلاقة المتبادلة ذاتها بين الأسلوب واللغة (وكذلك بين الأسلوبية والألسنية) ، لكننا نقول ان الماهية الأسلوبية للرواية في كل التنوعات المحتملة على هذا النمط من التحليل الذي لا يعرف إلا لغة واحدة ووحيدة ، وفردية وحيدة هي فردية المؤلف تعبر تعبيراً مباشراً عن ذاتها في هذه اللغة ، تغيب غياباً كاملاً عن عين الباحث .

ويتصف النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز على أسلوب الرواية وليس على لغة المؤلف كما في النمط الأول . إلا ان هذا الأسلوب يقصر حتى لا يمس إلا أسلوب واحدة من الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) في الرواية .

في معظم الحالات يُدرّج الأسلوب الروائي تحت مفهوم « الأسلوب الملحمي » ، وتطبق عليه بالتالي مقولات الأسلوبية التقليدية ، فلا تُبرز هنا إلا عناصر التصوير الملحمي في الرواية (وعلى الأغلب التصوير الملحمي من خلال كلام المؤلف المباشر) . أما الاختلاف العميق بين التصويرية الروائية والتصويرية الملحمية الخالصة فيتم تجاهله وتغييبه ، ذلك ان أوجه الاختلاف بين الرواية والمأحمة لا تدرك هنا إلا على مستوى التأليف والموضوع (Thème) .

ويتم في حالات غيرها إبراز عناصر أخرى من عناصر الأسلوب الروائي بوصفها عناصر تميز أكثر من غيرها نوعا من العدل الروائي أو آخر . وهكذا على سبيل المثال يمكن النظر إلى عنصر السرد ليس من وجهة نظر تصويريته الموضوعية بل من وجهة نظر تعبيريته الذاتية . كما يمكن إبراز عناصر السرد الحياتي الشفوي الواقع خارج الأدب (السكاز) (١) أو لحظات ذات طابع إخباري تتصل بالموضوع حدثاً وحبكة (Sujet) كما في تحليل رواية المغامرات مثلا . ويمكن أخيراً إبراز العناصر الدرامية الخالصة في الرواية بالحط من مستوى اللحظة السردية إلى مجرد ملاحظة على حوارات شخوص الرواية . إلا ان نظام اللغات في الدراما قائم على أسس مختلفة مبدئياً ، وعليه فاهذه اللغات في الدراما وقع مختلف تماماً عما لها في الرواية ، اذ ليس فيها من وجود للغة شاملة تتوجه حواريا إلى لغات أخرى ، ولا لحوار ثان شامل غير متصل بالموضوع حدثاً وحبكة (أي حوار غير درامي) .

١ - درس الشكليون عندنا أسلوب الشر الفني في هذين المستويين الأخيرين بالدرجة الأولى ، أي كانت تدرس إما عناصر « السكاز » بوصفها أكثر العناصر تمييزاً للشر الفني (كما عند ايخنوم) وإما العناصر الإخبارية المتصلة بموضوع السرد (كما عند شكولفسكي) .

ان أنماط التحليل هذه كلها لا تناسب أسلوب الكل الروائي ، بل انها لا تناسب حتى ذلك العنصر الذي تبرزه على أنه العنصر الأساسي بالنسبة إلى الرواية . ذلك ان هذا العنصر منفصلاً عن تفاعله مع العناصر الأخرى يغير معناه الأسلوبى ويكف عن كون ما كانه في الرواية فعلاً .

ان الوضع الحالي لمسائل أسلوبية الرواية يبين بجلاء كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية وطرائقها عاجزة عن اكتناه الأصالة الفنية للكلمة في الرواية ولحياتها الخاصة فيها . « فاللغة الشعرية » و « الفردية اللغوية » و « الصورة » و « الرمز » و « الأسلوب الملحمي » وغيرها من المقولات العامة التي أنشأتها الأسلوبية واستخدمتها ، وكذلك مجموعة الوسائل الأسلوبية المشخصة التي أدرجتها تحت عناوين هذه المقولات ، موجهة كلها وبالتساوي ، على ما بين الباحثين من اختلاف في فهمها ، إلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . وترتبط بهذا التوجه الوحيد جملة خصائص وأوجه قصور جوهرية في المقولات الأسلوبية التقليدية . فكل هذه المقولات ، والمفهوم الفلسفي للكلمة الشعرية القائم في أساسها ، ضيقة لا تستوعب الكلمة الثرية الفنية الروائية .

وهكذا تجد الأسلوبية وفلسفة الكلمة نفسيهما أمام أحد أمرين في حقيقة الأمر : فإما اعتبار الرواية (وبالتالي كل النثر الفني المتصل بها) جنساً غير فني أو شبه فني ، أو إعادة النظر جذرياً في مفهوم الكلمة الشعرية القائم في أساس الأسلوبية التقليدية والحاكم مقولاتها كلها .

لكن هذا المأزق أبعد من أن يدركه كل الباحثين . فمعظمهم لا يميل إلى إعادة النظر جذرياً في المفهوم الفلسفي الأساسي للكلمة الشعرية . وكثيرون منهم لا يرون عامة الجذور الفلسفية لتلك الأسلوبية (ولتلك

الأسلوسية) التي يعملون فيها ، ولا يعترفون بها ويعرضون عن أي مبدئية فلسفية . إنهم لا يرون عموماً الإشكالية المبدئية للكلمة الروائية وراء الملاحظات الأسلوبية والتوصيفات الأسلوسية المتفرقة والمتناثرة . وآخرون منهم أكثر مبدئية يأخذون بالفردية المتناسكة في فهم اللغة والأسلوب . فتراهم يبحثون في الظاهرة الأسلوبية عن التعبير المباشر والعفوي لفردية المؤلف قبل أي شيء آخر . وإن منهما كهذا لأبعد من أن يساعد على إعادة النظر في المقولات الأسلوبية الأساسية في الاتجاه اللازم .

إلا أنه بإمكاننا العثور مع هذا على حلّ مبدئي لمعضلتنا هذه : بإمكاننا أن نذكر علم البلاغة المنسي الذي ظلّ النثر الفني كله في إسهاره طوال قرون . ذلك أنه بإمكاننا ، فيما لو أعدنا إلى البلاغة حقوقها القديمة ، الوقوف عند حدود المفهوم القديم للكلمة الشعرية فننسب إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يتسع له سرير بروكست المقولات الأسلوبية التقليدية في النثر الروائي (١) .

مثل هذا الحلّ تقدم به عندنا غ.غ. شيبب في حينه بكل مبدئية وتماسك . فقد أخرج النثر الروائي وتحققه الأقصى ألا وهو الرواية لإخراجاً تاماً من نطاق الشعر ونسبه إلى الأشكال البلاغية الخالصة (٢) .

١ - مثل هذا الحلّ كان ينطوي على إغراء خاص بالنسبة إلى الطريقة الشكلية في الشعرية . ذلك أن استعادة البلاغة حقوقها يعزز على نحو بالغ مواقع الشكليين. إن البلاغة الشكلية متم ضروري للشعرية الشكلية . وكان شكليوناً متماسكين تماماً حين تحدثوا عن ضرورة إحياء البلاغة إلى جانب الشعرية (راجع ب . م إينخوم ، الأدب ، دار نشر بريوي ، ١٩٢٧ ، ص ١٤٧ - ١٤٨) .

٢ - وذلك في « مقتطفات جمالية » على نحو أولي ، ثم في كتابه « الشكل الداخلي للكلمة » على نحو أكثر تكاملاً .

إليكم ما يقوله غ. غ. شبيت في الرواية : « يبدو انه ما ان ينشأ وعي الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - أي الرواية - وفهمها على أنها ليست أشكال إبداع شعري بل تأليفات بلاغية خالصة حتى يصطدما (أي هذا الوعي وهذا الفهم) بعائق يصعب تجاوزه يتمثل في شكل اعتراف عام ببعض القيمة الجمالية للرواية (١) » .

ان شبيت ينكر إنكارا تاما القيمة الجمالية للرواية . فالرواية جنس بلاغي خارج الفن ، إنها « الشكل المعاصر للدعاية الأخلاقية » ، والكلمة الفنية هي الكلمة الشعرية (بالمعنى المشار إليه) وحسب .

وتبنى ف. ف. فينوغرادوف أيضاً في كتابه « في النثر الفني » وجهة نظر مماثلة مرجعاً قضية النثر الفني إلى البلاغة . إلا ان فينوغرادوف الذي يلتقي في تعاريفه الفلسفية الأساسية للشعري والبلاغي بشبيت لم يكن مع هذا متماسكا كشبيت في مفارقتة ، اذ كان يعدّ الرواية شكلا مختلطا تلفيقيا (Syncretique) - شكلا هجيناً - ، وكان يسلم بوجود عناصر شعرية خالصة فيها إلى جانب العناصر البلاغية (٢) .

ومع هذا فلووجهة النظر هذه التي تُخرج النثر الفني بوصفه شكلا بلاغيا خالصاً إخراجاً كاملاً من نطاق الشعر ، وهي وجهة نظر خاطئة أساساً ، بعض القيمة التي لا شك فيها ، إذ أنها تتضمن اعترافاً مبدئياً بعدم صلاحية الأسلوبية المعاصرة كلها بأساسها الفلسفي الألسني للتطبيق على الخصائص المميزة للنثر الروائي . ثم ان التوجه إلى الأشكال البلاغية

١ - « الشكل الداخلي للكلمة » ، ص ٢١٥ .

٢ - ف. ف. فينوغرادوف ، « في النثر الفني » ، موسكو - لينينغراد ١٩٣٦ ، ص ٧٥ - ١٠٦ .

ذو معنى كشمفي (Euiistique) كبير . فالكلمة البلاغية المدعوة لأن تدرس في كل التنوع الحلي لأشكالها لا يمكن إلا ان تمارس تأثيراً تثويرياً عميقاً في الألسنية وفلسفة اللغة ، اذ تتكشف في الأشكال البلاغية ، لدى مقاربتها المقاربة الصحيحة والبعيدة عن الأفكار المسبقة ، بوضوح خارجي كبير جوانب في الكلمة ، أي كلمة ، لعمّا تؤخذ كفاية بعين الاعتبار حتى الآن ، ولعمّا تفهم في كل خطورتها في حياة الكلمة (كالحوارية الداخلية للكلمة والظواهر الملازمة لها) . وهنا بالضبط القيمة المنهجية والكشفية للأشكال البلاغية بالنسبة إلى الألسنية وفلسفة اللغة .

وعظيم أيضاً ما للأشكال البلاغية من قيمة متميزة في فهم الرواية . ذلك ان النثر الفني كله والرواية يتصلان اتصالاً منشئاً وثيقاً بالأشكال البلاغية . وعلى امتداد التطور اللاحق للرواية لم ينقطع تفاعلها الوثيق (سلماً أو صراعاً) مع الأجناس البلاغية الحية (الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية وغيرها) ، ولعل هذا التفاعل لم يكن أقلّ شأناً من تفاعلها مع الأجناس الفنية (الملحمية والدرامية والغنائية) . لكن الكامة الروائية ظلت محتفظة في هذا التفاعل بفرادتها النوعية ، عصية على تحجيمها وردّها إلى مجرد كلمة بلاغية .

الرواية جنس فني . والكلمة الروائية كلمة شعرية ، إلا ان أطر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها . ذلك ان هذا المفهوم نفسه كان يسترشد خلال تشكّله التاريخي كله — من ارسطو حتى أيامنا — بأجناس « رسمية » معينة ، ويرتبط باتجاهات تاريخية معينة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، ولهذا بقيت مجموعة من الظواهر خارج أفقه .

ان فلسفة الكلمة والألسمية والأسلوبية تصادر على علاقة المتكلم البسيطة والمباشرة بلغة واحدة ووحيدة هي لغته ، وعلى التحقق البسيط لهذه اللغة في القول المونولوجي للفرد . إنها لا تعرف في الواقع سوى قطبين في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي بوسعها التقاطها هما نظام اللغة الواحدة والفرد المتكلم بهذه اللغة .

لقد أضفت الاتجاهات المختلفة في فلسفة اللغة والألسمية والأسلوبية في الحقب المختلفة (وباتصال وثيق مع الأساليب الشعرية والإيديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالاً وفروقات مختلفة على مفاهيم « نظام اللغة » و « القول المونولوجي » و « الفرد المتكلم » ، إلا ان مضمونها الأساسي ظل ثابتاً . وقد تحدّد هذا المضمون الأساسي بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحددة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الإيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التي تعيّن على الكلمة الإيديولوجية أن تحلها في دوائر اجتماعية معينة وفي مراحل معينة من تطورها التاريخي .

هذه المصائر والمهام هي التي استدعت نشوء تنوعات معينة على جنس الكلمة الإيديولوجية ، كما استدعت نشوء اتجاهات معينة خلال تطور الكلمة الإيديولوجية ، وهي التي استدعت أخيراً فهماً فلسفياً معيناً للكلمة ولا سيما الكلمة الشعرية ، هو الفهم القائم في كل الاتجاهات الأسلوبية .

وفي ارتباط المقولات الأسلوبية الأساسية بهذه المصائر والمهام التاريخية المحددة للكلمة الإيديولوجية سر قوة هذه المقولات وسر ضعفها وقصورها في آن . لقد ولدت هذه المقولات واكتملت بفعل القوى التاريخية الفاعلة في صيرورة الكلمة الإيديولوجية التي لفئات اجتماعية معينة، وكانت التعبير النظري عن هذه القوى الفاعلة المبدعة لحياة اللغة .

هذه القوى هي قوى توحيد عالم الكلمة الإيديولوجية ومركزتها .

ان مقولة اللغة الواحدة هي التعبير النظري عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها ، هي التعبير عن القوى الجابذة في اللغة ؛ اللغة الواحدة ليست شيئاً معطى مرة ولكل مرة ، بل إنها ، في حقيقة الأمر ، شيء يعطى دائماً ، فهي تجابه في كل لحظة من لحظات حياتها التنوع الكلامي القائم فعلاً . لكنها في الوقت نفسه واقع فعلي بوصفها قوة تتجاوز هذا التنوع الكلامي وتضع له حدوداً معينة وتضمن بعض الحد الأقصى من التفاهم وتنبور في وحدة فعلية وإن تكن نسبية هي وحدة اللغة المحكية (الحياتية اليومية) والأدبية (الفصحى ، السليمة) السائدة .

اللغة الواحدة العامة هي منظومة معايير لغوية . لكن هذه المعايير ليست وجوباً مجرداً ، بل إنها القوى التي تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامي في اللغة ، وتوحد وتمركز التفكير الكلامي الإيديولوجي ، وتخلق داخل اللغة القومية المتنوعة في أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، وتصد عن هذه اللغة المكتملة ضغط التنوع الكلامي المتنامي .

ما نعنيه هنا ليس حداً ألسنياً مجرداً أدنى للغة العامة بمعنى منظومة أشكال أولية (رموز لغوية) يوفر ويضمن حداً أدنى من التفاهم في التواصل العملي ، فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجردة ، بل اللغة الممثلة إيديولوجياً ، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم ، بل حتى بوصفها رأياً مشخصاً ، اللغة التي تضمن أقصى حد من التفاهم في كل دوائر الحياة الإيديولوجية . ولهذا السبب تعبر اللغة الواحدة عن قوى التوحيد والمركزة الكليين الإيديولوجيين اللذين

يجريان في اتصال وثيق مع عمليات المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية .

ان مذهب أرسطو الشعري ومذهب اوغسطين الشعري ومذهب كنيسة القرون الوسطى الشعري — مذهب اللغة الواحدة للحقيقة ، ومذهب ديكرات الشعري — مذهب الكلاسيكية الجديدة ، ومذهب لبتنس في النحو الصرف — فكرة الصرف والنحو الكليين ، ومذهب هومبولدت الإيديولوجي المشخص تعبر كلها ، على ما بينها من اختلافات وفروق ، عن نفس القوى الجابذة في الحياة الإيديولوجية واللغوية الاجتماعية ، وتخدم نفس الغرض وهو مركزة اللغات الأوروبية وتوحيدها . ان انتصار لغة (لهجة) سائدة واحدة على لغات أخرى ، وإزاحة اللغات الأخرى واستبعادها والتنوير من خلال كرامة الحق ، وتعليم البرابرة والفئات الدنيا لغة الثقافة والحقيقة الواحدة ، والفيولوجيا بطرائق دراستها وتدريسها اللغات الميتة التي هي بالتالي ، وكأي شيء ميت ، لغاتٌ واحدة في حقيقة الأمر ، وعلم اللغة الهندي الاوروبي في سعيه إلى إرجاع اللغات المختلفة إلى أرومة واحدة — لغة أم واحدة — ، هذا كله استتبع مضمون مقولة اللغة الواحدة في الفكر الألسني والأسلوبي وقوتها ودورها الخلاق ، المؤسّيب في معظم الأجناس الشعرية التي نشأت في احضان تلك القوى الجابذة في الحياة الكلامية الإيديولوجية .

لكن القوى الجابذة في حياة اللغة المتجسدة في « اللغة الواحدة » تعمل في وسط التنوع الكلامي الفعلي . فاللغة في كل لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة (من حيث السمات الألسنية الشكلية والصوتية منها في المقام

الأول (بل ، وهذا هو الشيء الجوهرى بالنسبة إلينا هنا ، إلى لغات اجتماعية إيديولوجية : لغات فئات اجتماعية ومهن وأجناس أدبية وأجيال ألخ . فاللغة الأدبية ، من وجهة النظر هذه ، ليست إلا إحدى لغات التنوع الكلامي . زد على ذلك ان هذه اللغة تتفكك بدورها إلى لغات (من حيث الجنس الأدبي أو الاتجاه الأدبي ألخ) . وهذان التفكك والتنوع الفعاليان ليسا تعبيراً عن سكونية الحياة اللغوية فقط وإنما عن ديناميكيتهما أيضاً : فالتفكك والتنوع الكلامي يتسعان ويتعمقان ما دامت اللغة تحيا وتنمو ؛ فالقوى النابذة في اللغة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجابذة فيها ، وإلى جانب المركزة والتوحيد في الكلمة الإيديولوجية تجري باستمرار عمليات اللامركزة والتقسيم .

ان أي قول مشخص تقوله الذات هو نقطة ارتكاز لقوى الجبد كما لقوى النبذ ، ففيه تتقاطع عمليات المركزة واللا مركزة ، عمليات التوحيد والتقسيم . إنه لا يكتفي إلا بثنين : لغته بوصفها تجسيده الكلامي المفرد والتنوع الكلامي بوصفه شريكا فعالا فيه . هذه المشاركة الفعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي تحدّد القوام اللغوي وأسلوبه لا أقلّ مما يحدّدهما انتماؤه إلى النظام المعيارى الممرّكز للغة الواحدة .

ان أي قول يتصل في آن « باللغة الواحدة » (بالاتجاهات والقوى الجابذة) وبالتنوع الكلامي الاجتماعى والتاريخي (بالقوى النابذة ، المفكّكة) .

إنه لغة اليوم ، العصر ، الفئة الاجتماعية ، الجنس الأدبي ، الاتجاه ألخ . ولا يمكن تحليل أي قول تحليلاً مشخصاً وموسّعاً إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحيدة متناقضة متوترة للاتجاهين المتصارعين في حياة اللغة .

ان الوسط الحقيقي الذي يعيش فيه القول ويتشكل هو التنوع الكلامي المكتسبُ صفة الحوارية ، الغفلُ والاجتماعي بوصفه لغة ، لكنه الممتلئ مضموناً والمنبّرُ بوصفه قولاً فردياً .

ففي الوقت الذي كانت فيه الأجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية تتطور في مجرى القوى الموحدة والمركزة ، القوى الجابذة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، كانت الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكل ، تاريخياً ، في مجرى قوى اللامركزة ، قوى النبذ . وفيما كان الشعر في الأوساط الاجتماعية الإيديولوجية الرسمية العليا يتصدى لحلّ مهمة مركزة عالم الكلمة الإيديولوجية ثقافياً وقومياً وسياسياً ، كانت تردّد في الأوساط الدنيا ، على خشبات المسارح في مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية ، أصوات المهرجين في تنوع كلامهم وفي محركاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات ، وكان ينمو أدب الفابلو والشفانك(*) ، أدب أغاني الشارع والأمثال والنكات حيث لم يكن هناك وجود لأي مركز لغوي وحيث كان يجري اللعب الحي « بلغات » الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، هناك حيث كانت « اللغات » كلها أقنعة ، ولم يكن وجود لأي وجه لغوي حقيقي وأكيد .

هذا التنوع الكلامي المنظم في هذه الأجناس الدنيا لم يكن مجرد تنوع كلامي بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في كل أجناسها) ، أي بالنسبة إلى المركز اللغوي للحياة الكلامية الإيديولوجية للأمة والعصر ،

* الفابلو قصة شعرية تحمل في أكثر الأحيان طابعا معاديا للإقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهتها ، ازدهرت في فرنسا بين القرنين ١٢ - ١٤ . والشفانك هو المقابل الألماني للفابلو الفرنسي .

بل كان مجابهة واعية لها . كان مشحونا بالمحاكاة الساخرة (Parodie)
وموجهها بشكل محاجي ضد لغات العصر الرسمية . كان تنوعا كلاميا
أشيعت فيه الحوارية .

ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي ولدت في مجرى اتجاهات
المركزة في حياة اللغة ونشأت فيه تجاهلت هذا التنوع الكلامي الحواري
المجسّد للقوى النابذة في حياة اللغة ، فكانت أعجز من ان تدرك الحوارية
اللغوية التي أشاعها وحكمها صراع وجهات النظر الإجتماعية اللغوية
وليس الصراع داخل اللغة ذاتها بين إرادات الأفراد أو التناقضات
المنطقية . وعلى أي حال فحتى الحوار القائم داخل اللغة (الحوار الدرامي ،
البلاغي ، المعرفي ، الحياتي اليومي) ظل حتى عهد جدّ قريب دون
دراسة تقريبا سواء من الناحية الألسنية أو الأسلوبية . ويمكن القول
صراحة ان اللحظة الحوارية في الكلمة وكل الظواهر المرتبطة بها ظلت
حتى الفترة الأخيرة خارج منظور الألسنية .

أما الأسلوبية فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما ، فتمثلت
العمل الأدبي على أنه كلّ مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما
مغلّقا لا يفترض شيئا خارج ذاته ، لا يفترض أي أقوال أخرى ،
ودرست نظام العمل الأدبي قياسا على نظام اللغة الذي لا يمكن ان
يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى . فالعمل الأدبي كلاً ، وأياً كان
هذا العمل ، هو من وجهة نظر الأسلوبية مونولوج مغلق ومكتف
بذاته ينشئه المؤلّف ويعود إليه ، لا يفترض خارج نطاقه هو إلا ساءها
سلبياً . فلو تصورنا العمل الأدبي ردّاً(*) في حوار ما يتحدّد أسلوبه

* قد يكون الرد جوابا أو اعتراضا أو ملاحظة على قول ما .

(أسلوب هذا الرد) بعلاقته المتبادلة مع الردود الأخرى في هذا الحوار (المحادثة) ، لما وُجدت ، من وجهة نظر الأسلوبية التقليدية ، مقاربة تتناسب وهذا الأسلوب المكتسب الطبيعة الحوارية . فأكثر مظاهر هذا النوع حادة وبروزا ، وهي أسلوب المحاجة والمحاكاة الساخرة والسخرية ، توصف عادة بأنها ظواهر بلاغية وليست شعرية . ان الأسلوبية تقفل على أي ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي للقول المكتفي بذاته والمغلق كأنما تحبسها في زنزانة السياق الواحد ، فلا هي بقادرة على التجاوب مع أقوال الآخرين ولا هي بقادرة على تحقيق معناها الأساوي بالتفاعل معها ، بل عليها ان تستغرق ذاتها في سياقها المغلق وحده .

وبما ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية كانت تخدم الاتجاهات الممركزة العظمى في حياة الكلمة الإيديولوجية في أوروبا ، كانت تبحث أول ما تبحث عن الوحدة في التنوع . وهذا التركيز الفريد على الوحدة في حاضر اللغات وماضيها لفت اهتمام الفكر الفلسفي الألسني وصبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا وصلابة وأقلها قابلية للتغير أو لتعدد التفسير (على اللحظات الصوتية في الكلمة في الدرجة الأولى) وعلى أبعدها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة في الكلمة ، فظل « الوعي اللغوي » الفعلي ، الممتلئ أيليدولوجيا ، المشارك في التنوع الكلامي واللغوي القائم واقعا ، خارج منظورها . هذا التركيز على الوحدة دون سواها جعلها تتجاهل كل الأجناس الكلامية (الحياتية ، البلاغية ، النثرية الفنية) التي كانت الحاملة لاتجاهات اللامركزة في اللغة أو التي كانت ، على أي حال ، تشارك مشاركة جوهرية زائدة في التنوع الكلامي . وظل التعبير عن وعي التنوع الكلامي واللغوي

هذا في أشكال وظواهر خاصة من أشكال حياة الكلمة وظواهرها دون أي تأثير محدّد في الفكر الألسني والأسلوبي .

ولهذا فالإحساس الخاص بالمتنوع باللغة وبالكلمة الذي عبّر عن نفسه في الأساليب والسكاز وفي أشكال التعويه الكلامي المتعدّدة « في الكلام غير المباشر » وفي أشكال فنية أخرى أعقد من أشكال تنظيم التنوع الكلامي وتوزيع موضوعاته توزيعاً أوركسترياً باللغات ، وفي كل نماذج النثر الروائي المتميزة والعميقة ، عند غريميلسهاوزن وسرفنتس وفيلدينغ وستيرن وغيرهم ، هذا الإحساس لم يتمكن من إيجاد الوعي والتفسير النظريين المناسبين .

إن قضايا اسلوبية الرواية تؤدي حتماً إلى ضرورة التطرق إلى جملة مسائل مبدئية تتصل بفلسفة الكلمة وبجوانب من حياتها يكاد الفكر الألسني والأسلوبي لم يلق عليها ضوءاً ، ألا وهي حياة الكلمة وسلوكها في عالمي التنوع الكلامي والتنوع اللغوي .

* * *

الفصل الثاني

الكلمة في الشعر والكلمة في الرواية

ظلت الكلمة في ظواهرها الخاصة المحكومة بالتوجه الحوارى للكلمة وسط الأقوال الأخرى في نطاق اللغة الوحيدة (الحوارية الأصلية للكلمة) ، ووسط « اللغات الاجتماعية » الأخرى في نطاق اللغة القومية الواحدة ، وأخيرا وسط اللغات القومية الأخرى في نطاق الثقافة الواحدة والمنظور الاجتماعي الأيديولوجي الواحد ، ظلت على نحو يكاد يكون كاملاً خارج مجال رؤية فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي نهضت على قاعدتهما (١) .

صحيح ان هذه الظواهر أخذت تثير اهتمام عالمي اللغة والأسلوب في العقود الأخيرة ، لكن معناها المبدئي والواسع في كل دوائر حياة الكلمة لم يدرك بعد الإدراك الواجب .

ان التوجه الحوارى للكلمة وسط كلمات الغير (في كل درجات

١ - لا تعرف الألسنية إلا التأثيرات والاختلاطات الآلية (الاجتماعية اللوائية) المتبادلة بين اللغات ، تلك التي تنعكس في عناصر لغوية مجردة (صوتية وصرفية) .

« هذا الغير » وصفاته) يخلق في الكلمة امكانيات فنية جديدة وجوهرية ، يخلق فنيتهما النظرية الخاصة التي تجد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرواية . وسنركز اهتمامنا على مختلف أشكال التوجه الحوارى للكلمة ودرجاته ، والامكانيات النظرية الفنية الخاصة المتصلة بهذه الأشكال والدرجات .

الكلمة في الفكر الأسلوبى التقليدى لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة . أما الكلمة الأخرى ، الموجودة خارج سياقها ، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة ، إلا كلمة لا تخص أحداً ، إلا مجرد امكانية كلامية . الكلمة المباشرة ، كما تفهمها الأسلوبية التقليدية ، لا تلقى في توجهها إلى الموضوع إلا مقاومة الموضوع نفسه (عجز الكلمة عن استنفاده ، عجزها عن قوله كاملاً) ، لكنها لا تلقى في توجهها إلى موضوعها مقاومة جوهرية ومتعددة الأشكال من كلمة الغير . فلا أحد يعمق الكلمة ولا أحد ينازعها فيها .

لكن الكلمة الحية ، أي كلمة حية ، لا تواجه موضوعها بشكل واحد : فبين الكلمة والموضوع ، وبين الكلمة والمتكلم ، وسطاً لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان ، وسط من الكلمات الأخرى ، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه . ولا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبياً إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص ، المتميز .

ذلك ان كل كلمة مشخصة (كل قول) نجد دائماً الشيء ، الموضوع المتوجهة إليه مفترى عليه إن صح التعبير ، مختلفاً فيه ،

مقوّمًا ، ملفوفًا بسلاسل كلمات الآخرين التي قيلت فيه أو على العكس ،
مُضاءً بنورها . إنه مكبّل ومُخترقٌ بالأفكار العامة ووجهات النظر
المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم . والكلمة الموجهة إلى موضوعها
تدخل في هذا الوسط المتوتر والمضطرب حوارياً من كلمات الآخرين
وتقويماتهم ونبراتهم وفي شبكة علاقاتهم المتبادلة المعقدة فتندمج في
بعضها وتنفر من بعضها الآخر وتتقاطع مع بعضها الثالث . وهذا كله
يمكن أن يسهم جوهرياً في تشكيل الكلمة وترسّب في كل طبقات
معانيها ، ويعقد تعبيريتها ويؤثر في قوامها الأسلوبي كله .

ان القول الحلي ، الناشئ عن وعي في لحظة تاريخية ما ، وفي وسط
اجتماعي ما ، لا يمكن إلاّ ان يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية
التي نسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع هذا القول ،
لا يمكن إلاّ ان يصبح شريكاً نشطاً في الحوار الاجتماعي . إنه ينشأ
منه ، من هذا الحوار ، تنمية له ورداً عليه ، ولا يأتي موضوعه من
مكان ما جانبي .

ان احتواء الكلمة موضوعها فعلٌ معقد : ذلك ان أي موضوع
« مفترى عليه » « ومختلف فيه » مضاءً من جهة ومعتّم عليه من
جهة أخرى بالآراء الاجتماعية المختلفة وبكلمات الآخرين فيه (١) ،
وفي لعبة النور والظل المعقدة هذه تدخل الكلمة وتتشبع بها راسمة فيها

١ - بماله دلالة في هذا الشأن الصراع ضد الافتراء على الموضوع (فكرة العودة إلى
الوعي الأولي ، الوعي البدائي ، إلى الشيء في ذاته ، إلى الإحساس الغالض الخ) في
الروسوية والطبيعية والانطباعية ، والأكمائية ، والدادية ، والسريالية وغيرها من
الاتجاهات المماثلة) .

ملاحظتها الخاصة أسلوباً ومعنى . ان احتواء الكلمة موضوعها يتعتمد بالتفاعل الحوارى الجارى داخل الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه والطعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية . والتصوير الشئى للموضوع أي « صورته » يمكن ان يُخترق بهذه اللعبة الحوارية بين مقاصد الكلمات التي تلتقي فيه وتشابك ، ويمكن لهذا التصوير ألاّ يطمس هذه المقاصد ، بل على العكس ان ينشطها وينظمها . فاذا ما تصورنا قصيد مثل هذه الكلمة ، أي توجهها إلى الموضوع ، على شكل شعاع ، فان لعبة اللون والضوء الحية الفريدة في سطوح الصورة التي يبنينا هذا الشعاع يمكن تفسيرها بانكسار الكلمة — الشعاع ليس في الموضوع ذاته (كما هو الحال في لعبة الصورة — المجاز في الكلام الشعري بالمعنى الضيق ، أي في « الكلمة المنعزلة ») ، بل بانكساره في وسط كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم الذي يعبره الشعاع متوجّها إلى الموضوع : فجوّ الكلمة الاجتماعية المحيط بالموضوع يجعل سطوح صورته (صورة هذا الموضوع) تشرق وتتألأ .

ان الكلمة تستطيع ، وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيرتها عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينة ، ان تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة أو في تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبيين في هذه العملية الحوارية .

تكلم هي صفة الصورة الشعرية الفنية ، ولا سيّما صورة النثر الروائي . ان القصيد المباشر والتلقائي للكلمة في جوّ الرواية يبدو أمراً على قاصر لا يفتقر من السداجة ، وهو في الواقع أمر مستحيل . ذلك ان السداجة في ظروف الرواية الحقيقية تكتسب هي نفسها طابعاً محاجياً

داخلياً ، فتصبح هي أيضاً حرارية (مثال ذلك ما نجده عند أصحاب الاتجاه العاطفي وشاتوبريان وتولستوي) . مثل هذه الصورة الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضاً (دون أن تشكل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر) وحتى في الشعر الغنائي (١) . لكن مثل هذه الصورة لا يمكن أن تفتح وتنعم وتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي .

ففي الصورة الشعرية بالمعنى الضيق (في الصورة - المجاز) الفعل كل الفعل - أي ديناميكية الصورة - الكلمة - يجري بين الكلمة (بكل لحظاتها) والموضوع (بكل لحظاته) . الكلمة هنا تغوص في الثراء الذي لا ينفد للموضوع وفي تنوع صورة المتناقضة ، في طبيعته « البكر » ، التي لمّا تُقْل ؛ ولهذا فهي لا تفرّض شيئاً خارج حدود سياقها (اللهم إلا كنوز اللغة ذاتها بطبيعة الحال) . الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها ، وحاضر هذا الإدراك الذي لا يقل تناقضاً عن ماضيه .

أما بالنسبة للنائر الفنان فالموضوع ، على العكس ، يكشف له على وجه الدقة أول ما يكشف هذا التنوع الاجتماعي المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته . وبدلاً من الامتلاء البكر للموضوع ولانفاده يتكشف للنائر تنوع الطرق والدروب والمسالك التي شقها الوعي الاجتماعي فيه . كما يتكشف للنائر ، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية في الموضوع نفسه ، التنوع الكلامي الاجتماعي حول هذا الموضوع ،

١ - غنائيات هوراسيوس وفيون وهابني ولا فورج وآينسكي وغيرهم على ما في هذه الظواهر من تباين .

تتكشف له بلبلة الألسن البابلية التي تثور حول أي موضوع . الموضوع للنائر نقطة التقاء أصوات متباينة ، وعلى صوته أن يُسمع بين هذه الأصوات ؛ وهذه الأصوات تشكل الخلفية الضرورية لصوته ، وخارج هذه الخلفية لا تلتقط الفروق النثرية الفنية التي يحملها صوته « ولا تُسمع » أو يكون لها وقع .

والنائر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقة بامتلاء الأصداخ الحوارية والردود المحسوبة فنيا على كل أصوات هذا التنوع الكلامي ونغماته. لكن أي كلمة نثرية خارج الفن سواء كانت حياتية أو بلاغية أو علمية ، لا يمكنها أيضاً ، كما قلنا سابقاً ، إلا أن تنوجه وسط « ما قيل » ، وسط « ما هو معروف » ، وسط « الرأي العام » الخ . فالتوجه الحوارية للكلمة ظاهرة تنصف بها أي كلمة بطبيعة الحال . إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية . ذلك ان الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كل توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر ، ولا يمكنها إلا أن تلتحل في تفاعل حي متوتر معها . آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكر لم يُفْتَر عليه ، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلاً تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية . أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تُعْطَ هذا : فهي لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن هذا إلا افتعالاً وإلى درجة معينة ليس إلا .

والأغرب ان فلسفة الكلمة والألسنية ركزت على هذه الحالة المفتعلة للكلمة المنزوعة من الحوار في المقام الأول ، واعتبرتها الحالة الطبيعية (على الرغم من التشتت المتواتر بأولوية الحوار على المونولوج) .

كان الحوار يُدرس على أنه شكل تأليفي لبناء الكلام وحسب ، بينما كانت الحوارية الداخلية للكلمة (في الردّ كما في المونولوج) التي تخترق كل بنية هذه الكلمة وكل طبقات معانيها وتعبيريتها يجري تجاهلها تجاهلاً يكاد يكون تاماً . لكن هذه الحوارية الداخلية للكلمة بالذات ، التي (الحوارية) لا تأخذ أشكالاً حوارية تأليفية خارجية ، ولا تنفصل في فعل مستقل عن احتواء الكلمة لموضوعها ، تمتلك قدرة هائلة على خلق الأسلوب . ان الحوارية الداخلية تتجلى في عدد من خصائص الدلالة والنحو والتأليف التي لم تدرسها الأسسنة والأسلوبية إطلاقاً حتى الآن (كما لم تُدرس بالمناسبة حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

ان الكلمة تولد في الحوار بوصفها ردّه الحي ، وتشكل في التفاعل الحوارى مع كلمة الآخر داخل الموضوع . ان احتواء الكلمة لموضوعها حوارى دائماً .

لكن هذا لا يستنفد الحوارية الداخلية للكلمة . فالكلمة ، أي كلمة ، لا تلتقي بكلمة الآخر في الموضوع فقط ، بل تتوجه إلى جواب ، ولا يمكنها تفادي التأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقعة .

ان كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظة إلى الكلمة — الجواب الآتية : إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتوضع باتجاهه . فالكلمة وهي تتشكل في جرّ المقول سابقاً ، تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التي لعلّها تقل ، لكنها الإجابية والمتوقعة . هذا ما يجري في كل حوار حي .

ان الأشكال البلاغية كلها ، وهي مونولوجية من حيث بنائها التأليفي ، موجهة إلى السامع وإلى جوابه . ويعتبر بعضهم هذا التوجه

إلى السامع الخصوصية التكوينية الأساسية للكلمة البلاغية (١) . صحيح فعلا أن الذي يميّز البلاغة هو أن الموقف من سامع معين وأخذ هذا السامع في الحسبان يمتلئان في البناء الخارجي للكلمة البلاغية ذاته . هنا استهداف الجواب مفتوح ، مكشوف ومشخص .

هذا الاستهداف المكشوف للسامع وللجواب في الحوار الحياتي وفي الأشكال البلاغية لفت انتباه الألسنيين . لكن الألسنيين توقفوا هنا وفي المقام الأول أيضاً على الأشكال التأليفية التي تقتضيها مراعاة السامع وحسب ، دون البحث عن تأثير هذا السامع في طبقات المعنى والأسلوب العميقة . فلم يكونوا يأخذون في الحسبان إلاّ جوانب الأسلوب التي تحكمها مقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط ، الجوانب المحرومة من الحوارية الدانالية والتي تأخذ السامع في اعتبارها بوصفه فاهماً سلبياً وليس بوصفه مجيباً ومعتزلاً نشطاً .

يتصف الحوار الحياتي اليومي والبلاغةُ بمراعاة السامع وجوابه مراعاة صريحة وظاهرة تأليفياً ، لكن أي كلمة أخرى موجهة أيضاً إلى فهم مقابل (جوابي) ، إلاّ أن هذا التوجه لا يستقل في فعل قائم بذاته ولا يُحتفى به تأليفياً . إن الفهم المقابل (الجوابي) قوة جوهرية تسهم في تشكيل الكلمة ، وهو إلى ذلك فهم نشط تحس به الكلمة مقاومة أو إسناداً يثريانها .

إن فلسفة الكلمة والألسنية لا تعرفان إلاّ الفهم السلبي للكلمة ،

١ - راجع كتاب ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » ، فصل « البلاغة والشعرية » الصفحة ٧٥ وما يليها حيث تساق تعاريف من البلاغيات القديمة .

وفهمها ، إلى هذا ، على مستوى اللغة العامة ، أي فهم المعنى المحايد للقول وليس مرماه الحيوي .

ان المعنى اللغوي لقول ما يُفهم على خلفية اللغة ، أمّا مرماه الحيوي فعلى خلفية الأقوال الأخرى المشخصة في الموضوع ذاته ، على خلفية الآراء ووجهات النظر والتقويمات المتضاربة ، أي بالضبط على ما يعقّد طريق أي كلمة إلى موضوعها كما سبق ورأينا . إلا ان هذا الوسيط المتباين من أقوال الآخرين لا يُعطى المتكلم في داخل الموضوع ، بل في نفس السامع بوصفها خلفيته الزكائية (apperceptif) التي تضج بالأجوبة والاعتراضات . وإلى خلفية الفهم الزكائية هذه ، وهي ليست لغوية بل مضمونية تعبيرية ، يتجه أي قول ، فيحدث لقاء جديد للقول بكلمة الآخر التي تمارس تأثيراً جديداً أصيلاً في أسلوبه (أسلوب القول) .

ان الفهم السلبي للمعنى اللغوي ليس فهماً على وجه العموم فهو ليس إلاّ لحظة مجردة من لحظاته . لكن الفهم السلبي ، حتى حين يكون أكثر تشخيصاً لمعنى القول أي لقصد المتكلم لا يحمل مع بقائه سلبيّاً خالصاً ومتلقياً خالصاً أي جديد إلى الكلمة موضوع الفهم ، إنه يكررها وحسب ، وجلّ ما يسعى إليه كحدث أقصى هو الاستعادة الكاملة لما أعطي في الكلمة المفهومة . فهو لا يخرج عن سياقها ولا يثري الشيء المفهوم بأي جديد . ولهذا فحتى أخذ المتكلم لمثل هذا الفهم السلبي في الحسبان لا يمكن أن يضيف جديداً إلى كلمة المتكلم ، لا يمكن أن يضيف أي لحظات جديدة سواء إلى تعبيره أو إلى موضوعه . ذلك ان مختلف المتطلبات السلبية الخالصة التي يمكن أن تصدر عن الفهم السلبي

كالزائد من الوضوح والإقناع والبيان الخ تبقى المتكلم في سياقه الخاص ،
في حدود منظوره ، لا تخرجه عن نطاقهما فهي محايدة بالكامل لكلمته
لا تفكها من إसार اكتفائها بذاتها معنى وتعبيرا .

في حياة الكلام الفعلية كل فهم مشّخصٍ نشطٌ : فهو يقحم
المفهومَ في أفق موضوعه وتعبيرته ويندغم اندغاماً كاملاً بالجواب ،
بالاعتراض المعلن أو الموافقة المعلنّة. فالأولوية للجواب بالذات بمعنى
ما بوصفه البداية النشطة : ذلك ان الجواب يخلق أرضية للفهم ويعدّ له
بنشاط واهتمام . الفهم لا ينضج إلاّ في الجواب . الفهم والجواب
مندمغان دياكيتيكيا أحدهما بالآخر وشروطان أحدهما بالآخر
ولا وجود لأحدهما دون الآخر .

وعلى هذا فالفهم النشط إذ يُدخل الشيء المفهومَ في الأفق الجديد
للفاهم ، إنما يرسي بذلك جملة علاقات متبادلة معقدة وجملة تناغمات
أو تناورات صوتية مع الشيء المفهوم ويغنيه باحظات جديدة . والمتكلم
إنما يقيم حساباً لمثل هذا الفهم بالذات . ولهذا فتوجهه إلى السامع هو
توجهه إلى الأفق الخاص للسامع ، إلى العالم الخاص للسامع . وهذا التوجه
يضيف إلى كلمة المتكلم لحظات جديدة كل الجدة . ذلك أنه يجري
في هذه العملية تفاعل سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة وآفاق
مختلفة ونظم نبرات تعبيرية مختلفة « ولغات » اجتماعية مختلفة . فالمتكلم
يسعى إلى توجيه كلمته مع أفقه المحدّد لهذه الكلمة في أفق آخر (أفق
الفاهم) وبالتالي يدخل في علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر .
المتكلم يخترق أفقا آخر هو أفق السامع ويبنى قوله على أرض الغير ،
على الخلفية الزكانية للسامع .

هذا النوع الثاني من الحوارية الداخلية للكلمة يختلف عن الأول المحكوم بقاء الكلمة بكلمة الآخر داخل الموضوع نفسه . فالأفق الذاتي للسامع هنا ، وليس الموضوع ، هو حلقة اللقاء . ولهذا تحمل هذه الحوارية طابعا ذاتيا نفسيا أقوى وعارضا في كثير من الأحيان ، امثاليا فظاً حيناً ، ومحاجيا متحديا حيناً آخر . وفي أحيان كثيرة جداً ولا سيما في الأشكال البلاغية يمكن لهذا التوجه إلى السامع وما يتصل به من حوارية داخلية للكلمة أن يحجب الموضوع بكل بساطة : اذ يصبح إقناع السامع غاية قائمة بذاتها ومكتفية بذاتها مما يصرف الكلمة عن معالجة الموضوع نفسه معالجة خلاقة .

ولئن كانت العلاقة الحوارية بكلمة الغير داخل الموضوع والعلاقة الحوارية في جواب السامع المتوقع مختلفتين اختلافا جوهرياً وتحداناً في الكلمة آثاراً أسلوبية مختلفة ، إلا أنه بامكانهما ، مع هذا ، التواشج الوثيق بحيث تصبحان غير قابلتين للتفريق بينهما بالنسبة إلى التحليل الأسلوبي .

وعلى سبيل المثال تتميز الكلمة عند تولستوي بحواريتها الداخلية الحادة ، وهذه الحوارية الحادة تلقاها في الموضوع كما في أفق القارئ الذي يحس تولستوي إحساناً مرهفاً بخصائصه المعنوية والتعبيرية . هذان الخطان في الحوارية (ذات الشحنة المحاجية في معظم الأحيان) يتواشجان تواشجاً وثيقاً جداً في أسلوبه . فالكلمة عند تولستوي حتى في أوفر تعابيره « غنائية » وفي أشد أوصافه « ملحمة » تتناغم وتتنافر (وتتنافر أكثر مما تتناغم) مع مختلف لحظات الوعي الكلمي الاجتماعي المتباين الذي يلف الموضوع ، وتقتحم في الوقت نفسه على نحو محاجي

أفق القارئ بموضوعاته وقيمه في محاولة منها لإصابة الخلفية الزكانية لفهمه النشاط وتخريبها . وتولستوي في هذا وريث القرن الثامن عشر ولا سيما روسو . من هنا يأتي أحيانا تضيق الوعي الاجتماعي المتضارب الذي يحاججه تولستوي حتى حدود وعي أقرب معاصريه ، معاصر يومه وليس حقبته . ومن هنا بالتالي التشخيصية المفرطة للحوارية (التي تكاد تكون حاجة دائماً) . ولهذا السبب تحتاج الحوارية ، التي نسمعها بوضوح زائد في تعبيرية أسلوبه ، إلى تعليق تاريخي أدبي خاص أحيانا . فنحن لا نعرف مع أي شيء بالضبط يتناغم النغم الأساسي أو يتنافر . ومع هذا فالتنافر أو التناغم من مهمة الأسلوب (١) . إلا ان هذه التشخيصية المفرطة (التي تكاد تقرب من تشخيصية المقالة الصحفية الهجائية) لا تسم إلا اللحظات والأصوات الثانوية للحوارية الداخلية في كلمة تولستوي .

ان الموقف من كلمة الآخر ومن قول الآخر من مهمة الأسلوب كما رأينا في ظواهر الحوارية الداخلية للكلمة التي درسناها (الداخلية تميزها من الحوار ذي الطابع التأليفي الخارجي) . والأسلوب يشتمل عضويًا الإشارات التي في الخارج وتناسب عناصره مع عناصر السياق الآخر . فالسياسة الداخلية للأسلوب (القرن بين العناصر) تتحدد بسياسته الخارجية (موقفه من كلمة الآخر) . كأني بالكلمة تعيش على تخوم سياقها هي وسياق الغير .

١ - راجع كتاب ب . م ايخنبوم « ليف تولستوي » ، الكتاب الأول ، ليننغراد ١٩٢٨ ، حيث يزخر الكتاب بالمعطيات المناسبة وعلى سبيل المثال كشفه عن موضوع الساعة الملح في قصة تولستوي « سعادة عائلية » .

والرد في أي حوار فعلي يعيش أيضاً مثل هذه الحياة المزدوجة . فهو يُبنى ويفهم في سياق الحوار الكامل الذي يتكوّن من أقواله هو (من وجهة نظر المتكلّم) ومن أقوال الآخر (ندّه) . ولا يمكن انتزاع الردّ من هذا السياق المتداخل المكوّن من كلمات المتكلم وندّه دون أن يفقد الردّ معناه ونغمته . فهو جزء لا يتجزأ من كلّ متضارب .

تبدو ظاهرة الحوارية الداخلية بقليل أو بأخر للعيان في كل مجالات حياة الكلمة كما قلنا . لكن إذا كانت الحوارية في النثر الخارج عن الفن (الحياتي اليومي ، البلاغي ، العلي) تتأيز عادة في فعل خاص وتفتّح في حوار مباشر أو في أشكال واضحة أخرى من أشكال الافتراق والمحاكاة مع كلمة الآخر معبّر عنها تأليفاً ، فالحوارية في النثر الفني ، والرواية على وجه التخصيص ، تتحرّق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية . فيصبح التوجه الحوارى المتبادل هنا وكأنه حدثُ الكلمة ذاتها يشيع من الداخل الحياة والدرامية في كل لحظات هذه الكلمة .

في معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا تُستخدم الحوارية الداخلية للكلمة فنياً كما قلنا ، فهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل الفني ، وتُضمّدُ افتعالاً في الكلمة الشعرية . أما في الرواية فتصبح الحوارية الداخلية إحدى أكثر لحظات الأسلوب النثري جوهرية ، وتخضع هنا لمعالجة فنية خاصة .

ولا يمكن للحوارية الداخلية أن تصبح القوة الجوهرية المبدعة للشكل إلا حيث ينحصر التنوّع الكلامي الاجتماعى الخلافات والتناقضات الفردية ، وحيث لا تردّد الأصدا الحوارية في قمع معاني الكلمة

(كما في الأجناس البلاغية) بل تنفذ إلى الطبقات العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية (الشكل الداخلي للكلمة) حواريتين ، وحيث ينشأ حوار الأصوات تلقائيا من الحوار الاجتماعي بين « اللغات » ، وحيث يأخذ قول الآخر يتردد وكأنه لغة اجتماعية غريبة ، وحيث يتحوّل توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين إلى توجه وسط لغات غريبة اجتماعيًا في نطاق اللغة القومية الواحدة .

ان الحوارية الطبيعية للكلمة لا تستخدم فنيافي الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق . الكلمة هنا تكتفي بذاتها ولا تفترض أقوالا أخرى خارج حدودها . والأسلوب الشعري مقطوع الصلة اصطناعاً بأي تفاعل مع كلمة الآخر ، بأي تطلّع إلى كلمة الآخر .

كما هو غريب على الأسلوب الشعري وبنفس القدر أيضاً أي تطلّع إلى لغات الآخرين ، إلى امكانية وجود مفردات أخرى ودلالية أخرى وأشكال نحوية أخرى الخ وإلى وجود وجهات نظر لغوية أخرى . وعليه فغريب على الأسلوب الشعري الإحساس بمحدودية لغته وتاريخيتها ومشروطيتها وخصوصيتها الاجتماعية ، ولهذا فغريب عليه أيضاً الموقف النقدي ، المتحفّظ من لغته بوصفها إحدى لغات التنوع الكلامي الكثيرة وما يرتبط بهذا الموقف من تمنّعه عن تسليم ذاته كلها ومعناه كله لهذه اللغة .

وبطبيعة الحال لم يكن ممكناً لأي شاعر وُجد تاريخياً بوصفه إنساناً يحيط به تنوع كلامي ولغوي حيّ ان يكون هذا الإحساس بلغته وهذا الموقف منها غريبين (بقدر أو بآخر) عليه ؛ لكنه لم يكن ممكناً لهذا الإحساس وهذا الموقف أن يجدا لهما مكاناً في الأسلوب الشعري لعمله

دون ان يخلّا بهذا الأسلوب ودون أن يحيله إلى نمط نثري ويحيا الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية يحقق الوعي الفني (بمعنى وحدة كل مقاصد المؤلف المعنوية والتعبيرية) ذاته تحقيقاً كاملاً في لغته ، فهو محايت لها تماماً ، يعبر عن ذاته فيها مباشرة وتلقائياً ، دون تحفظات ودون تغريب . لغة الشاعر هي لغته ، إنه فيها حتى النهاية وباندماج وثيق بها ، يستخدم أي شكل فيها وأي كلمة وأي عبارة تبعاً لمهيتها المباشرة (دون معترضتين إن صح التعبير) ، أي بوصفها تعبيراً خالصاً ومباشراً عن قصده . ومهما يكن من شأن « عذابات الكلمة » التي يعيشها الشاعر ويعانيها أثناء عملية الإبداع ، فاللغة في العمل الذي يدع أداة طيعة تتكافى تماماً وقصد المؤلف .

اللغة في العمل الشعري تحقق ذاتها بوصفها لغة يقينية فوق مستوى الشك وشاملة . كل ما يراه الشاعر ويدركه ويفكر فيه إنما يراه ويدركه ويفكر فيه بعيون هذه اللغة ، وبأشكالها الداخلية ، وليس هناك ما يقتضي اللجوء إلى مساعدة لغة أخرى ، غريبة للتعبير عنه . لغة الجنس الشعري عالم بطليموسي واحد ووحيد : لا وجود ولا حاجة لأي شيء خارجه . ان فكرة تعدد العوالم اللغوية محتملة بقدر واحد من المعاني والتعبيرية مفروضة عضويًا بالنسبة للأسلوب الشعري .

ان عالم الشعر ، مهما كشف فيه الشاعر من تناقضات ونزاعات لا مخرج منها ، منار دائماً بكلمة واحدة يقينية . التناقضات والنزاعات والشكوك تبقى في الموضوع ، في الأفكار ، في مشاعر المعاناة ، وباختصار تبقى في المادة الشعرية . لكنها لا تنتقل إلى اللغة . في الشعر الكلمة

حول المشكوك والريب يجب أن تكون كلمة يقينية فوق مستوى الشك والريبة .

ان مسؤولية الأسلوب الشعري المباشرة والمتساوية عن لغة العمل كله بوصفها لغته ، والتضامن الكامل مع كل لحظة من لحظات هذه اللغة وكل نغمة من نغماتها وكل ظلّ من ظلالها ، هذا المطلب الجوهرى لهذا الأسلوب . إنه يكتفي بلغة واحدة ووعي لغوي واحد . والشاعر لا يستطيع أن يقابل وعيه الشعري ومقاصده باللغة التي يستخدمها . إذ إنه فيها كاملاً ولهذا لا يستطيع أن يجعلها في نطاق الأسلوب موضوع إدراك أو فكرة أو موقف . اللغة معطاة له من الداخل فقط ، في عملها القصدي وليس من الخارج ، في خصوصيتها ومحدوديتها الموضوعية . ان القصديّة المباشرة المطلقة للغة وقيمتها الكاملة وإظهارها الموضوعي في الوقت نفسه (بوصفها واقعاً لغوياً محدوداً من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية) أمور متنافية في حدود الأسلوب الشعري . ذلك ان وحدة اللغة ووحدةانيتهما هما الشرطان الضروريان لتحقيق فردية الأسلوب الشعري القصديّة المباشرة ولتماسكه المنولوجي .

هذا لا يعني بطبيعة الحال ان التنوّع الكلامي أو حتى لغات الغير لا يمكن أن تدخل في العمل الشعري إطلاقاً . الحقيقة ان هذه الإمكانيات محدودة : هناك مجال معين للتنوّع الكلامي في الأجناس الشعرية « الوضيعة » فقط (الهجائية ، الكوميديّة الخ) . ومع هذا بالإمكان دخول التنوّع الكلامي (اللغات الايديولوجية الاجتماعية الأخرى) حتى في الأجناس الشعرية الخالصة ، وفي المقام الأول في كلام الشخص . لكن هذا التنوّع الكلامي هنا ذو علاقة بالموضوع (objet) ، إنه

يُعرّض بوصفه شيئاً في حقيقة الأمر ، فهو ليس واللغة الفعلية للعمل في مستوى واحد : إنه حركة (geste) مصوّرة من حركات الشخص وليس كلمة مصوّرة . ان عناصر التنوع الكلامي لا تدخل هنا على قدم المساواة مع اللغة الأخرى ، اللغة التي تحمل وجهات نظرها الخاصة والتي يمكنك أن تقول بها شيئاً لا تستطيع قوله بلغتك ، بل على قدم المساواة مع الشيء المصوّر . ذلك ان الشاعر يتكلم بلغته هو على الشيء الغريب . فهو لا يلجأ أبداً : كي ينير عالم الآخرين ، إلى لغة الآخرين بوصفها اللغة الأنسب لهذا العالم . أما الناثر كما سئرى فيحاول التكلم بلغة الآخرين حتى على ما يخصه هو (باللغة غير الأدبية للرواية أو ممثل فئة أيديولوجية اجتماعية معينة على سبيل المثال) ، وكثيراً ما يقيس عالمه بمقاييس الغير اللغوية .

وجراء المتطلبات التي تبيّناها ، كثيراً ما تصبح لغة الأجناس الشعرية حيثما تقترب هذه الأجناس من مداها الأسلوبية الأقصى (١) ، لغةً مستبدّة ، عقائدية ومحافضة ، منغلقة على تأثير اللهجات الاجتماعية الخارجة عن الأدب . ولهذا السبب بالمئات تصبح واردةً وممكنة على أرضية الشعر هذه فكرة « اللغة الشعرية الخاصة » ، « لغة آلهة الشعر وسدنته » الخ . ومما له دلالة الخاصة ان الشاعر ، اذ يرفض لغة أدبية ما ، يحلم في أغلب الأحيان باصطناع لغة شعرية جديدة خاصة بدلاً من استخدام اللهجات الاجتماعية المتاحة والقائمة فعلاً . ان اللغات الاجتماعية تتعلق بالموضوع — الشيء وذات خصوصية مميزة ، محادثة

١ - نحن نصف دائماً المدى الأمثل للأجناس الشعرية بطبيعة الحال . أما في الأعمال الفعلية فبالإمكان وجود مستويات ثرية جوهرية ، وجود أنواع هجينة متعددة من هذه الأجناس تنتشر خاصة في عصور تغير اللغات الأدبية الشعرية .

اجتماعيا ومحصورة مكانيا . أما لغة الشعر المنشأة اصطناعاً فستكون لغة قصصية ضريحة لا يخالطها شك أو ريبة ، واحدةٌ ووحيدة . وعلى سبيل المثال حين أخذ الناثرون الروس يبدون اهتماماً فريداً باللهجات والسكاز في بداية القرن العشرين ، كان الرمزيون (بلهونت وف . ايفانوف) ثم المستقبليون يلحون بإنشاء « لغة خاصة بالشعر » ، بل قاموا بمحاولات لإنشاء لغة كهذه (محاولات خلبينيكوف) .

ان فكرة لغة واحدة ووحيدة خاصة بالشعر فلسفة طوباوية مميزة للكلمة الشعرية ، يقوم في أساسها الشروط والمتطلبات الفعلية للأسلوب الشعري المكتفي بلغة واحدة ذات قصصية مباشرة ترى إلى اللغات الأخرى (المحكية ، العملية ، النثرية الخ) على أنها تنصبّ على الموضوع — الشيء ولا تساويها إطلاقاً (١) .

ان اللغة ، بوصفها الوسط المشخص الحي الذي يعيش وعي فنّان الكلمة فيه ، لا تكون واحدة أبداً . إنها واحدة فقط بوصفها نظاماً صرفياً نحويّاً لأشكال معيارية مأخوذاً بمعزل عن التأويلات والإدراكات الأيديولوجية المشخصة التي يزخر بها ، وعن الصيرورة التاريخية المستدرة للغة الحية . ان الحياة الاجتماعية الحية والصيرورة التاريخية تخلقان في نطاق اللغة القومية ، الواحدة نظرياً ، تعددية عوالم مشخصة ومنظورات أيديولوجية كلمية واجتماعية مغلفة ، وضمن هذه ، المنظورات المختلفة تمتلئ العناصر المجردة الواحدة في اللغة بمضامين قيم ومعان مختلفة وبايقاعات مختلفة .

١ — هكذا كانت وجهة نظر اللغة اللاتينية في اللغات القومية في القرون الوسطى .

واللغة الأدبية نفسها - محكية وكتابة - وإن كانت واحدة ليس من حيث سماتها اللغوية العامة المجردة وحسب ، بل من حيث أشكال إدراك هذه اللحظات المجردة ، هي لغة مفككة ومتنوعة كلاميا في جانبها المتصل بالمعنى المشخص والتعيري للموضوع .

هذا تفككك تحكمه قبل كل شيء البنية العضوية للأجناس فبعض لحظات اللغة (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية أو غيرها) تلتحم التحاماً وثيقاً بالتطلع القصدي والنظام البروي العام لهذا الجنس أو ذاك : جنس الخطابة أو الأدب الاجتماعي أو الصحافة أو أدب الصحفيين أو الأدب الرخيص (رواية البولفار مثلا) وأخيراً أجناس الأدب الكبير المختلفة ، فتكتسب بصفة هذه الأجناس الخاصة : تشاركها وجهات نظرها الخاصة ومقارباتها وأشكال تفكيرها والفروق بينها ونبراتها الخاصة .

ويضاف إلى تفككك اللغة حسب الأجناس تفككك آخر يتوافق مع الأول حيناً ويختلف عنه حيناً آخر هو تفككك اللغة مهنيّاً (بالمعنى الواسع للكلمة) : فهناك لغة المحامي والطبيب والتاجر والسياسي والمعلم الخ . هذه اللغات لا تتميز بمفرداتها وحسب بطبيعة الحال ، بل تغير في أشكال معينة من التوجه القصدي ، ومن الإدراك والتقويم المشخصين . ولغة الكاتب (الشاعر ، الروائي) نفسها يمكن اعتبارها أرغة إلى جانب أرغات أخرى .

ما يهتما هنا هو الجانب القصدي في تفككك « اللغة العامة » ، أي الجانب المتعلق بالموضوع في معناه وتعبيرته . ذلك ان ما يتفكك ويتميز ليس القوام الألسني المحايد للغة ، بل امكاناتها القصدية هي التي

تُنْتَهَب : فهي تتحقق في اتجاهات معينة ، وتمتلىء بمضمون معين ، وتشخص وتتعيّن ، وتتشرب بتقويمات مشخصة وتندغم مع موضوعات معينة وآفاق تعبير معينة سواء من حيث الجنس الأدبي أو المهنة . لغات الأجناس والأرغاف المهنية هذه هي ، من داخل هذه الآفاق أي بالنسبة إلى المتكلمين أنفسهم ، قصصية صريحة أي معبرة تعبيراً مباشراً وكاملاً ، أما من الخارج ، أي لمن هم خارج هذا الأفق القصصية ، فيمكن أن تكون ذات خصوصية وصفية أو تلونية الخ . المقاصد التي تخرق هذه اللغات تثخن بالنسبة لغير المشاركين في الأفق القصصية ، تصبح تقييدات معنوية وتعبيرية بالنسبة لهم ، تثقل عليهم الكلمة وتغربها عنهم ، وتعسر عليهم الكلمة في استخدامها القصصية المباشر غير المتحفّظ .

لكن الأمر أبعد من أن يُستنفد بالتفكك الجنسي والمهني للغة الأدبية العامة . فمع أن اللغة الأدبية في نواتها الأساسية كثيراً ما تكون متجانسة اجتماعياً بوصفها اللغة المحكية والكتابية لفئة اجتماعية مسيطرة ، إلا أنه يتوفر فيها دائماً حتى في هذه الحالة قلم من التباين الاجتماعي والتفكك الاجتماعي يمكن أن يصبح في غاية الحدة في بعض الحقب . هذا التفكك الاجتماعي يمكن أن يتطابق في حالة أو في أخرى والتفكك الجنسي أو المهني ، لكنه في حقيقة الأمر تفكك قائم بذاته ومتميز بطبيعة الحال .

إن التفكك الاجتماعي محكوم أيضاً وقبل أي شيء باختلاف الآفاق المعنوية والتعبيرية للموضوعات ، أي إنه يتبدّى في الاختلافات النمطية لإدراك عناصر اللغة وإبرازها ويمكنه ألاّ يخلّ بالوحدة اللهجية اللغوية المجردة للغة الأدبية العامة .

ثم ان أي نظرة قيمة اجتماعيًا إلى العالم تملك القدرة على نهب
الإمكانات القصصية للغة عن طريق تحقيقها تحقيقاً مشخصاً خاصاً
ومتميّزاً . فالاتجاهات (الفنية وسواها) والحلقات والمجالات وبعض
الصحف وحتى بعض الأعمال الهامة وبعض الأفراد يملكون القدرة
كلّ بقدر ما أوتي من أهمية اجتماعية على تفكيك اللغة بإثقالهم كلماتها
وأشكالها بنواياهم ونبراتهم النموذجية الخاصة ، وبهذا يغربونها إلى
حدّ ما عن الاتجاهات والأحزاب والأعمال الأخرى والأشخاص
الآخرين .

ان أي كلام قيّم اجتماعياً يملك القدرة على التأثير بمقاصده
تأثيراً قد يستمرّ طويلاً ويصيب دائرة واسعة في لحظات اللغة المقحمة
في سياق اندفاعته المعنوية والتعبيرية ، اذ يفرض على هذه اللحظات
فروقاً معينة في المعنى وتدرجاتٍ معينة في القيم ؛ وهكذا يمكنه ان
ينشئ الكلمة الشعار والكلمة الشتيمة والكلمة الشناء الخ .

ولكل جيل في كل فئة اجتماعية في كل لحظة تاريخية من حياة
الكلمة الأيديولوجية لغته . زد على ذلك أن لكل عمرٍ ، في الواقع ،
لغته ومفرداته ونظام نبراته الخاص التي تتغير تبعاً للشريحة الاجتماعية
وللمنشأة التعليمية (فلغة طالب المدرسة الحربية ولغة طالب الثانوية
ولغة طالب المعهد العلمي لغات مختلفة) ولعوامل التفكيك الأخرى .
وهذه كلها لغات نمطية اجتماعياً مهما كانت دائرتها الاجتماعية
ضيقة . وحتى الرغبة العائلية يمكن ان تكون الحد الاجتماعي للغة . مثال
ذلك أرغة آل ايرتينييف التي صوّرها تولستوي بكل ما فيها من مفردات
خاصة ونظام نبرات خاص متميز .

وأخيراً ، تتعايش في كل لحظة لغاتٌ حقبة وفترات مختلفة من حقبة الحياة الإيديولوجية الاجتماعية وفتراتها . بل توجد أيضاً لغاتٌ أيام : فيومنا وأمسنا السياسي والإيديولوجي الاجتماعي ليس بينهما ، بمعنى ما ، لغة مشتركة ؛ ولكل يوم وضعه الاجتماعي الإيديولوجي المعنوي ومفرداته ونظام نبراته وشعاره وكلماته في الشتم والثناء . ان الشعور يفقد الأيام وجهها في اللغة . أما النثر كما سترى فكثيراً ما يفرق بينها عمداً وبحساب ، ويجسدها في ممثلين من لحم ودم ويواجه واحداهم بالآخر في حوارات روائية لا مخرج منها .

وهكذا فاللغة في كل لحظة من لحظات وجودها التاريخي متنوعة كلامياً : إنها التعايش مجسداً بين تناقضات الحاضر والماضي الاجتماعية الإيديولوجية ، بين مختلف حقبة الماضي ، وبين مختلف فئات الحاضر الإيديولوجية الاجتماعية ، بين الاتجاهات والمدارس والحلقات الخ . « ولغات » التنوع الكلامي هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلة « لغات » جديدة نمطية اجتماعياً .

إلا ان بين « لغات » التنوع هذه كلها اختلافات منهجية جدية عميقة : ذلك أنه يقوم في أساسها مبادئ فرز واشتقاق متباينة تماماً (المبدأ للوظيفي في بعض الحالات ، مضمون الموضوع في حالات ثانية . المبدأ للهجوي الاجتماعي في حالات ثالثة) . ولهذا السبب نرى أن هذه « اللغات » لا تنفي إحداها الأخرى ، بل تتقاطع معها بصور مختلفة (اللغة الأوكرانية ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة الرمزية المبكرة ، لغة الطالب ، لغة جيل الأطفال ، لغة المثقف الصغير ، لغة نصير النيشوية الخ) . حتى ليبدو أحيانا أن كلمة « اللغة » تفقد في هذه الحالة

أي معنى ، اذ ليس هناك مستوى واحد ، على ما يظهر ، يمكن أن تلتقي فيه كل هذه « اللغات » .

لكن هذا المستوى الواحد الذي يبرّر مقارناتنا موجود فعلا : ذلك أن كل لغات التنوّع الكلامي ، أيّا كان المبدأ القائم في أساس تمايزها وانفرادها ، هي وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال من أشكال وعيه بالكلمة ، ومجالات خاصة من مجالات رؤية الموضوعات في معانيها وقيمتها . وبوصفها كذلك يمكن أن تقارن إحداها بالأخرى ، وأن تكمل إحداها الأخرى وتناقض إحداها الأخرى وترتبط بالأخرى حواريا . ويمكنها ، بوصفها كذلك ، أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ، وفي المقام الأول في الوعي الإبداعي للروائي الفنان . وبما هي كذلك فهي تعيش فعلا تكافح وتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي . ولهذا السبب يمكن لهذه اللغات جميعا ان تنظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية التي يمكنها ان توحّد في ذاتها أساليب المحاكاة الساخرة للغات الأجناس الأدبية ، ومختلف أنواع أسلبة وعرض لغات المهن ، والاتجاهات ، والأجيال ، واللهجات الاجتماعية الخ (مثال ذلك ما نجده في الرواية الفكاهية الإنكليزية) . هذه اللغات كلها يمكن للروائي ان يشركها بهدف توزيع موضوعاته اوركستريال والتعبير عن نراياه وأحكامه تعبيرا مواربا (غير مباشر) .

ولهذا السبب ترانا نبرز طوال الوقت اللحظة المعنوية والتعبيرية للموضوع أي اللحظة القصدية بوصفها القوة المفككة والممايزة للغة الأدبية العامة ، وليس السمات الألسنية (تلاوين المفردات ، الفروق الثانوية في الدلالة الخ) للغات الأجناس الأدبية والأرغاث المهنية الخ .

فما تلك السمات سوى ترسبات متصلبة إن صح التعبير من عمل القصد ، ليست سوى علامات متروكة على طريق العمل الحيّ للقصد ، لتأويل الأشكال اللغوية العامة . هذه السمات الخارجية ، الملاحظة والمثبتة ألسنيا ، لا يمكنها هي نفسها أن تُفهم وتدرس دون فهم تأويلها القصدي .

إن الكلمة تعيش خارج ذاتها ، في توجهها الحي إلى الموضوع ؛ فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية ، لن يبقى بين أيدينا إلاّ جثة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئاً لا عن وضع الكلمة الاجتماعية ولا عن مصير حياتها . إن دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به .

إننا حين نقدّم الجانب القصدي لتفكك اللغة الأدبية ، نستطيع أيضاً ، كما قلنا سابقاً ، وضع ظواهر غير متجانسة منهجياً كاللهجات المهنية والاجتماعية والنظرة إلى العالم والمؤلفات الفردية في صف واحد ، إذ في الجانب القصدي منها يقوم ذلك المستوى المشترك الذي يمكنها أن تتقابل فيه وتتقابل حوارياً . القضية كل القضية إن قيام علاقات حوارية (أصيلة) بين « اللغات » ، أيّاً كانت هذه اللغات ، أمر ممكن ، أي إنه يمكن ادراك هذه « اللغات » على أنها وجهات نظر في العالم . ومهما يكن من اختلاف وتباين القوى الاجتماعية التي تنتج عملية التفكيك هذه (سواء كانت المهنة أو الاتجاه الأدبي أو الجنس الأدبي ، أو الشخصية الفردية) فإن العملية نفسها تتلخص باشباع اللغة إشباعاً مديداً (نسبياً) وقيماً اجتماعياً (جماعياً) بمقاصد ونبرات معينة (وبالتالي مقيّدة) .

وبقدر ما يكون هذا الاشباع المفكك أطول ديمومة والدائرة الاجتماعية التي يشملها أوسع ، وبالتالي بقدر ما تكون القوة المحدثة لعملية تفكيك اللغة جوهريّة ، تكون تلك الآثار ، تلك التغيّرات الّلسانية في سمات اللغة (الرموز الّلسانية) التي تبقى في اللغة نتيجة عمل هذه القوة - من الفروق الدلالية الثابتة (والاجتماعية بالتالي) وحتى السمات اللهجوية الحقيقية (الصوتية والصرفية وغيرها) التي تمكننا من القول بتشكّل لهجة اجتماعية متميزة فعلاً ، - تكون تلك الآثار أكثر حدّة ورسوخاً :

ونتيجة عمل كل هذه القوى المفككة لا تبقى في اللغة أية كلمات وأشكال محايدة « لا تخصّ أحداً » : فاللغة كلها تبدو متنازعة ، مخترقة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات . اللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها ليست نظام أشكال معيارية مجرداً ، بل رأياً متضارباً مشخّصاً في العالم . الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة ، الجنس أو الاتجاه الأدبي ، الحزب ، عملٍ معيّن ، انسان معين ، جيل معين ، عمر معين ، يوم معين ، ساعة معينة . كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعياً ؛ كل الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد ؛ في الكلمة لا مفرّ من الفروق السياقية (المتصلة بالأجناس والاتجاهات والأفراد) .

وفي حقيقة الأمر ان اللغة بوصفها واقعاً اجتماعياً حيّاً مشخصاً ، بوصفها رأياً متضارباً ، تقع بالنسبة إلى وعي الفرد عند تخومه وتخوم الآخرين . كلمة اللغة كلمة نصف غريبة . إنها لا تصبح كلمة المتكلم إلاّ حين يملؤها هذا بقصده ، إلاّ حين يتملّكها ويزجّها في اندفاعه

المعنوية والتعبيرية . وحتى لحظة الامتلاك هذه ، الكلمة لا تكون في لغة محايدة وعديمة الشخصية (فالمتكلم لا يأخذ الكلمة من القاموس !) بل على شفاه الآخرين ، في سياقات الآخرين وفي خدمة مقاصد الآخرين : من هنا يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته . لكن ليست كل الكلمات تنصاع بقدر واحد من السهولة واليسر لأيّ كان كي يمتلكها ويستأثر بها : بعض الكلمات تقاوم بعناد ، وبعضها الآخر يبقى غريباً ، ذا وقع غريب بين شفطي المستأثر به ، لا يمكنه الاندماج في سياقه وبالتالي يسقط منه ؛ كأن هذه الكلمات تضع نفسها رغم إرادة المتكلم بين معترضتين . اللغة ليست وسطاً محايداً ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلم القصديّة ، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين . وتملك شخص ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة .

انطلقنا حتى الآن من افتراض وحدة ألسنية مجردة (لهجوية) للغة الأدبية . لكن اللغة الأدبية بالذات أبعد من أن تكون لهجة مغلفة . فبين اللغة الأدبية الحياتية المحكية واللغة الأدبية المكتوبة يمكن تبيين حدود على قدر أو آخر من الوضوح . والفروق بين الأجناس الأدبية كثيراً ما تتطابق مع الفروق اللهجوية (الأجناس الرفيعة مع اللهجات الكنسية السلافية ، والوضيعة المحكية مع أجناس القرن الثامن عشر على سبيل المثال) ؛ وأخيراً يمكن لبعض اللهجات أن تأخذ وضعاً شرعياً في الأدب ، وبهذا تندمج إلى حدّ ما في اللغة الأدبية .

وبدخول اللهجات الأدب واندماجها في اللغة الأدبية تفقد بطبيعتها الحال على أرضية اللغة الأدبية صفتها كنظم لغوية اجتماعية منغلقة ، فتتشوّ وتكف ، في واقع الأمر ، عن كون ما كانته بوصفها لهجات .

لكن هذه اللهجات بدخولها اللغة الأدبية واحتفاظها فيها ببلدانتها اللغوية اللهجية ، بلغتها المغايرة ، تشوّه ، من ناحية أخرى ، اللغة الأدبية ذاتها ، فتكف هذه بدورها عن كون ما كانته سابقا أي نظاما لغويا اجتماعيا مغلقا . ان اللغة الأدبية ، كالوعي اللغوي للمثقف ثقافة أدبية الملازم لها ، ظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة ؛ اذ ان التضارب القصدي فيها (والموجود في أي لهجة مغلقة) يتحوّل إلى تنوّع لغات ؛ إنه ليس لغة بل حوار لغات .

ان اللغة الأدبية القومية لشعب ذي ثقافة نثرية متطورة ، ولا سيما روائية ، وتاريخ كلمة أيديولوجية غني ومتنوّع هي ، في الواقع عالم أصغر لا يعكس فقط العالم الكبير للتنوّع الكلامي القومي بل الأوروبي أيضاً . ان وحدة اللغة الأدبية ليست وحدة نظام لغة واحد مغلق ، بل وحدة عميقة الخصوصية « للغات » تماسّت فيما بينها ووعت إحداها الأخرى (وإحدى هذه اللغات هي اللغة الشعرية بالمعنى الضيق) . وفي هذا خصوصية الإشكالية المنهجية للغة الأدبية .

ان الوعي اللغوي الاجتماعي الأيديولوجي المشخص اذ يصبح نشاطا بشكل خلاق ، أي نشاطا من الناحية الأدبية ، يجد نفسه محاطاً بتنوّع كلامي وليس بلغة واحدة وحيدة فوق مستوى الشك والخلاف ؛ ان الوعي اللغوي النشط أدبيا كان يجد في كل زمان ومكان (وفي كل عهود الأدب التي نعرفها تاريخيا) « لغات » وليس لغة . كان يجد نفسه أمام ضرورة اختيار اللغة . وكان في كل خطاب كلمي أدبي يتوجه بنشاط في التنوّع الكلامي ، ويتخذ فيه موقعا ، ويختار « اللغة » . وحده الإنسان الذي يبقى في إطار حياته اليومية المغلقة ، المحرومة من

الكتابة والفاقد أي معنى ، الذي يبقى بمعزل عن كل دروب الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية ، يمكنه ألاّ يحس بهذه الفعالية اللغوية الاصطفائية وبوسعه بالتالي أن يبقى على اطمئنانه واسترخائه في يقينية لغته وحتيبتها .

لكن حتى مثل هذا الإنسان لا يتعامل ، في الواقع ، مع لغة واحدة ، بل مع لغات . لكن مكان كل من هذه اللغات ثابت متأصل وفوق الشك ، وانتقاله من لغة إلى أخرى محتم سلفا وغير واعٍ كانتقاله من غرفة إلى أخرى. فهذه اللغات لا تتصادم فيما بينها في وعيه، وهو لا يحاول الوصل بينها، كما لا يحاول النظر إلى لغة بعين لغة أخرى .

وهكذا كان الفلاح الأمي البعيد كل البعد عن أي مركز ، والغارق بسداجة في حياة الجمود والشبات التي لا يمكن أن تتزعزع في وعيه ، يعيش في عدة نظم لغوية في آن : كان يصلي لربه بلغة (اللغة السلافية الكنسية) ، وينشد الأغاني بثانية ، وفي أسرته يتكلم ثالثة ، وحين بدأ يملي على المتعلم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة حاول التكلم برابعة (بلغة رسمية سليمة ، لغة العرائض) . لكن هذه كلها لغات مختلفة حتى من وجهة نظر سماتها الاجتماعية اللهجية المجردة . إلا ان هذه اللغات كلها لم تكن مترابطة فيما بينها حواريا في وعي الفلاح اللغوي ؛ كان ينتقل من لغة إلى أخرى دون تفكير أو روية ، كان ينتقل بشكل آلي : فكل لغة فوق الشك في مكانها ، ومكان كل منها أكيد، لا شك فيه . فالفلاح لم يكن قد تعلّم بعد النظر إلى اللغة (وعالم الكلمات المقابل لها) بعيني اللغة الأخرى (إلى لغة حياته اليومية وحياة عالمه بعيني لغة الصلاة أو الأغنية — وبالعكس) (١) .

١ - نحن هنا نبسّط الأمر قصداً : فالفلاح كان يعرف إلى حد ما كيف يصنع هذا ، وكان يصنعه .

وما ان بدأت الإنارة النقدية المتبادلة بين اللغات في وعي ذلائنا ،
وما ان تبين أن هذه اللغات ليست مختلفة وحسب ، بل متناقضة أيضا ،
وأن النظم الأيديولوجية ومقاربات العالم المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذه
اللغات لا تستقر الواحدة إلى جانب الأخرى بسلام بل تناقضها ، حتى
انتهت يقينية هذه اللغات وحتميتها المسبقة ، وبدأ التوجه الاصطلافي
النشط في وسطها .

لغة الصلاة وعالمها ، لغة الأغنية وعالمها ، لغة العمل والحياة
اليومية وعالمها ، لغة مركز المنطقة وعالمها الخاصان ، لغة عامل المدينة
القادم في إجازة وعالمه الجديدان — كل هذه اللغات والعوالم أخذت
تخرج بعد وقت قصير أو طويل من حالة التوازن الهادئ والميت وتكشف
عن تناقضها .

ان الوعي اللغوي النشط أدبيا يجد بطبيعة الحال تعدداً كلامياً أشد
عمقاً وتنوعاً في داخل اللغة الأدبية كما في خارجها . من هذه الحقيقة
الأساسية يجب أن تنطلق أي دراسة جوهرية للحياة الأسلوبية للكلمة .
ذلك ان طابع التنوع الكلامي الموجود سابقاً ووسائل التوجه فيه تحكم
الحياة الأسلوبية المشخصة للكلمة .

ان الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة والقول الواحد
المغلق مونولوجياً . وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يتعامل
معه . وهذا ما يحدد وسائل توجه الشاعر في التنوع الكلامي الفعلي .
على الشاعر امتلاك لغته امتلاكاً شخصياً كاملاً وتحمل مسؤولية واحدة
متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده ومقاصده
وحدها . وعلى كل كلمة التعبير تعبيراً تلقائياً ومباشراً عن قصد الشاعر ؛

يجب ألا تكون هناك مسافة بين الشاعر وكلمته . عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كلاً قصدياً واحداً : فليس لأي تفكك أو تنوع كلامي ناهيك عن التنوع اللغوي أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري .

وفي سبيل ذلك يجرّد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة ، ولا يستخدم الكلمات والأشكال ، حين يستخدم هذه الكلمات والأشكال ، إلاّ بحيث تفقد صلتها بطبقات قصدية معينة من طبقات اللغة وبسياقات معينة فيها . فليس لأي كان أن يحس وراء كلمات العمل الشعري بالصور النموذجية لموضوعات الأجناس الأخرى (اللهم إلا صور الجنس الشعري الموجود بين يديه) ولا للمهن والاتجاهات (إلاّ اتجاه الشاعر نفسه) ولا للنظرات إلى العالم (إلا نظرة الشاعر الواحدة والوحيدة) ، ولا بصور المتكلمين الفردية والنموذجية ولا أساليبهم الكلامية ونبراتهم النموذجية . كل ما يدخل العمل عليه ان يفرق في اليتمه (*) ، أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى : اللغة لا تستطيع أن تتذكر إلاّ حياتها في السياقات الشعرية (وبعض التذكرات المبهمة المشخصة ممكن هنا) .

وبطبيعة الحال هناك دائماً حلقة محدودة من السياقات التي تتفاوت في تشخيصيتها والتي يجب على العلاقة بها أن يُحسّ بها عن قصد في الكلمة الشعرية . لكن هذه السياقات معنوية خالصة وذات نبرة مجردة إن صح التعبير . أما هذه السياقات من حيث اللغة فهي عديمة الشخصية أو ، على أي حال ، يجب ألاّ يُحسّ خلفها بخصوصية لغوية مشخصة

« الليث في الأساطير اليونانية نهر الجحيم ومعناه الحرفي « النسيان » .

بالغة ، أو بطريقة كلام معينة الخ . كما يجب ألا يطلّ من ورائها أي وجه لغوي نمطي اجتماعيا (وجه الراوية المحتمل) . ففي كل مكان ليس هناك إلاّ وجه واحد هو الوجه اللغوي للمؤلف المسؤول عن كل كلمة مسؤوليته عن كلمته هو . ومهما يكن من شأن تعدّد وتنوّع الخيوط والتسلاحيات والإشارات والتلميحات والمطابقات المعنوية والنبروية التي تصدر عن كل كلمة شعرية ، فهي كلها تتكافأ وتتناسب مع لغة واحدة ومنظور واحد ، وليست تتكافأ وتتناسب مع سياقات اجتماعية متباينة . زد على ذلك ان حركة الرمز الشعري (تطوير الاستعارة على سبيل المثال) يفترض تحديداً وحدة اللغة المتطابقة تطابقاً مباشراً وموضوعها . ولو افترضنا أن التباين الكلامي الاجتماعي دخل العمل وفكك لغته ، فلن يكون من شأن ذلك إلا جعل التطور الطبيعي للرمز فيه وحركته أمرا مستحيلا .

والإيقاع في الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد أيضاً على أي تفكيك جوهري للغة . فالإيقاع باشراكه كل لحظة إشراكاً مباشراً في النظام النبروي للكلّ (من خلال الوحدات الإيقاعية الأقرب) يخلق في المهد تلك العوالم والوجوه الكلامية الاجتماعية الموجودة بالقشرة في الكلمة : وعلى أي حال يرسم لها حدوداً معينة ، ولا يمكنها من التطور والتجسّد ماديا . فهو بهذا يعزّز ويضيق على نحو أقوى وحدة مستوى الأسلوب الشعري واللغة الواحدة المصادرة بهذا الأسلوب وانغلاقهما .

وما نشوء الوحدة المتوترة للغة في العمل الشعري إلا نتيجة هذا العمل الدؤوب على تخليص كل لحظات اللغة من نوايا الغير ونبراته وعلى محو كل آثار التنوّع الكلامي واللغوي . هذه الوحدة يمكن ان

تكون ساذجة وموجودة في حقب نادرة جداً من حياة الشعر فقط ، حين لا يتعدى الشعر حدود الدائرة الاجتماعية المنغلقة على نفسها بساذجة ، الواحدة التي لما تتباين ولما تتفكك أيديولوجيتها ولغتها فعلا . أما نحن فنشعر عادةً بذلك التوتر العميق والواعي الذي تبدله لغة العمل الشعرية الواحدة في نهوضها من فوضى التنوع الكلامي واللغوي للغة الأدبية الحية المعاصرة لها .

هكذا يصنع الشاعر . أما الناثر الروائي (وأي ناثر تقريبا) فيسلك طريقا آخر تماما . إنه يحتفي في عمله بالتنوع الكلامي واللغوي للغة الأدبية والخارجة عن الأدب ، فلا يضعفه بل على العكس يعمل على تعميقه (اذ أنه يساعده على إدراك ذاته إدراكا متنازعا) . وعلى تفكك اللغة هذا ، على تنوعها الكلامي وحتى اللغوي إنما يبني أسلوبه مع الاحتفاظ إلى هذا كله بوحدة شخصيته الإبداعية وبوحدة أسلوبه (وهي وحدة من نمط آخر في حقيقة الأمر) .

الناثر لا يخلص الكلمات من المقاصد والأصوات الغريبة عنه ، ولا من بذور التنوع الكلامي الاجتماعي فيها ، ولا يزيح الوجوه اللغوية والطرق الكلامية (أي شخوص الرواة المحتملين) التي تراءى وراء كلمات اللغة وأشكالها ، بل يصف كل هذه الكلمات والأشكال على مسافات مختلفة من للنواة المعنوية النهائية لعمله ومن مركز قصده الخاص .

لغة الناثر تتوضع على درجات متفاوتة في قربها أو بعدها من المؤلف ومن رأيه الأخير : بعض لحظات اللغة يعبر مباشرة وتلقائيا (كما في الشعر) عن مقاصده المعنوية والتعبيرية ، وبعضها الآخر يعكسها بشكل موارب ؛ إنه لا يتضامن مع هذه الكلمات تضامنا كاملا فتراه يضي

عليها نبرة خاصة ، نبرة فكاهية أو سخرية أو محاكاة ساخرة الخ (١) ؛ وبعضها الثالث يقع على مسافة أبعد من رأيه الأخير ويعكس بجدّة أكبر مقاصده ؛ وهناك أخيراً ورابعاً كلمات محرومة نهائياً من أي مقصد من مقاصد المؤلف ، لذلك تراه يعرضها كشيء كلامي خاص ، فهي خارجة (خارج المؤلف) تماماً . ولهذا فتفكك اللغة على اختلافه — التفكك من حيث الجنس أو المهنة أو التفكك الاجتماعي بالمعنى الضيق أو من حيث النظرة إلى العالم أو الاتجاه أو الفرد — وتنوعها الكلامي واللغوي (اللهجات) الاجتماعي يتنسқан في الرواية ، حين يدخلها ، بطريقتيها الخاصة ويصبحان نظاماً فنياً متميزاً يوزّع قصد الكاتب من حيث هو موضوع توزيعاً أوركسترياً .

وهكذا يمكن للنائر ان يفصل نفسه عن لغة عمله الفني ، وبقدر أو بآخر ، إلى ذلك ، عن مختلف طبقاتها ولحظاتها . إنه يستطيع استخدام اللغة دون أن يمنحها ذاته كاملة ، فهو يتركها نصف غريبة أو غريبة تماماً ، لكنه يجعلها ، مع هذا ، تخدم مقاصده في نهاية المطاف . المؤلف لا يتكلم اللغة التي يفصل نفسه عنها بقدر أو بآخر ، بل كأنما يتكلم من خلال لغة ثخنت قليلاً وتشبّثت وتغربت عنه قليلاً .

النائر الروائي لا يخلّص مقاصد الغير من لغة عمله المتنوعة في أنماطها الكلامية ، ولا يهدم المنظورات الإيديولوجية الاجتماعية (العوالم الكبيرة والصغيرة) التي تتكشف وراء لغات التنوع الكلامي ، بل يدمجها في عمله . النائر يستخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية

١ أي ان الكلمات ، إذا فهمت على أنها كلمات مباشرة ، ليست كلماته ، لكنها كلماته بوصفها منقولة بلهجة ساخرة ، معروضة الخ أي بوصفها مفهومة من مسافة مناسبة .

غريبة ، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة ، يجعلها تخدم سيدا ثانيا ،
جديدا . ولهذا فمقاصد الناثر تنعكس منكسرة وبزوايا مختلفة تبعا
للغات التنوع الكلامي العاكسة من حيث غرابتها الاجتماعية الايديولوجية ،
وثخانتها ، وشيئيتها .

ان توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين ووسط لغات الآخرين
وكل ما يرتبط بهذا التوجه من ظواهر وامكانات خاصة يكتسب في
الأسلوب الروائي معنى فنيا . فتعدد الأصوات والتنوع الكلامي يدخلان
الرواية وينتظمان فيها في نظام فني متماسك . وفي هذا الخصوصية
المميزة للجنس الروائي .

والأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الروائي هذه لا يمكن أن تكون
إلاّ الأسلوبية الموسيولوجية . فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة
الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص الذي يحكم
بنيتها الأسلوبية كلها ، « شكلها » « ومضمونها » ، ويحكمها إلى هذا
ليس من الخارج ، بل من الداخل ؛ ذلك ان الحوار الاجتماعي يتردد
في الكلمة ذاتها ، في لحظاتها كلها ما اتصل منها « بالمضمون » وما اتصل
منها « بالشكل » نفسه .

ان تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها .
وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة ، الصلبة التي لا تدرج في الحوار .
فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيراً إلى أعماق الذرات
في الرواية .

الكلمة الشعرية اجتماعية بطبيعة الحال ، لكن الأشكال الشعرية
تعكس العمليات الاجتماعية الأطول مدى ، أو قل نزعات الحياة

الاجتماعية على مدى قرون . أما الكلمة الروائية فردّ فعلها على أصغر وأقل تطور أو اهتزاز في الجو الاجتماعي مرهف جداً وسريع ، وهي إلى ذلك ، تردّ كلّها ، في كل لحظاتها .

والتنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية : فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة ، أصواتها كلها وأشكالها كلّها ، وتعطي هذه اللغة معاني محدّدة مشخصة، تنتظم في الرواية في نظام أسلوبية متماسك يعبر عن موقع المؤلف الإيديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوع الكلامي للعصر .

* * *

الفصل الثالث

النوع الكلامي في الرواية

ان الأشكال التأليفية لإدخال وتنظيم النوع الكلامي في الرواية التي توفرت لدينا خلال التطور التاريخي لهذا الجنس في مختلف أنواعه شديدة التنوع . وكل شكل من هذه الأشكال يرتبط بامكانات أسلوبية معينة ، ويتطلب أشكالا معينة من المعالجة الفنية « للغات » النوع الكلامي المدرجة في الرواية . ولن نتوقف هنا إلا على الأشكال الأساسية والنمطية بالنسبة لمعظم أنواع الرواية .

ان الشكل الأوضح خارجيا والجوهرى جدا من الناحية التاريخية في الوقت نفسه من بين أشكال إدخال النوع الكلامي وتنظيمه هو ذاك الذي يقدمه ما يسمى الرواية الفكاهية ، وممثلوها الكلاسيكيون هم فيلدينغ وسموليت وستيرن وديكنز وتيكنري وغيرهم في انكلترا ، وهيبيل وجان بول في ألمانيا .

فنحن نقع في الرواية الفكاهية الإنكليزية على إعادة صياغة لكل طبقات اللغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن

طريق المحاكاة الفكاهية . فكل رواية تقريبا من روايات الممثلين الكلاسيكيين لهذا النوع من الرواية الذين ذكرناهم سابقا موسوعة تتضمن كل طبقات اللغة الأدبية وأشكالها : فالقصص ، تبعاً لموضوع التصوير ، يستعيد عن طريق المحاكاة الساخرة أشكال البلاغة البرلمانية حيناً ، وبلاغة رجال القانون والقضاء حيناً ثانياً ، والأشكال الخاصة بلغة المحاضر البرلمانية الرسمية حيناً ثالثاً ، والقضائية حيناً رابعاً ، وأشكال التحقيق الصحفي حيناً خامساً ، ولغة « السيتي » العملية الجافة حيناً سادساً ، وتقولات النمايين حيناً سابعا ، وكلام أدعياء العلم حيناً ثامناً ، والأسلوب الملحمي الرفيع أو الأسلوب التوراتي حيناً تاسعاً ، وأسلوب الوعظ الأخلاقي المناق حيناً عاشراً ، وأخيراً الطريقة الكلامية للشخص المعين والمحدد اجتماعياً الذي يدور الكلام عنه .

هذه الأسلبة لطبقات اللغة الجنسية والمهنية وغيرها ، وهي أسلبة محاكاة ساخرة عادة ، تُقاطع أحياناً بكلمة المؤلف المباشرة (الحماسية أو العاطفية الحاملة عادة) التي تجسّد مباشرة (دون مواربة) مقاصده معاني وقيماً . لكن أساس اللغة في الرواية الفكاهية هو نمط خاص تماماً من أنماط استخدام « اللغة العامة » . هذه « اللغة العامة » ، وهي عادة اللغة المحكية الكتابية المتوسطة لفئة ما ، يأخذها المؤلف بوصفها رأياً عاماً بالضبط ، بوصفها المقاربة الكلامية للناس وللأشياء المألوفة بالنسبة لفئة ما من فئات المجتمع ، بوصفها وجهة النظر الشائعة والتقييم الشائع . المؤلف يفصل نفسه بقليل أو بآخر عن هذه اللغة العامة ، يتنحى جانباً ويشيّد هذه اللغة ، جاعلاً مقاصده تنعكس خلال وسط

الرأي العام هذا (السطحيّ دائما والمرائي في كثير من الأحيان)
المتجسّد في اللغة .

ان علاقة المؤلّف هذه باللغة بوصفها رأيا عاما ليست علاقة جامدة ،
بل انها دائماً في حالة حركة حيّة ما واهتزاز قد يكون أحيانا اهتزازا
إيقاعيا : فالمؤلّف يشدّد في محاكاته الساخرة بقوة أكبر أو أقلّ على
لحظات أو أخرى من لحظات « اللغة العامة » ، فتراه يكشف بحدّة
أحيانا عدم تطابق « اللغة العامة » والموضوع ، وتراه في أحيان أخرى
يكاد ، على العكس من ذلك ، يتضامن معها غير محتفظ إلاّ بمسافة
ضئيلة بينه وبينها ، وتراه في أحيان غيرها يجعل « حقيقته » تردّد
فيها مباشرة ، أي يوحد صوته بصوتها توحيدا كاملا . وفي هذا كله
تغيّر على التوالي تلك اللحظات في اللغة العامة ، التي يجري التشديد
عليها في المحاكاة الساخرة في هذه الحالة ، أو تلك التي يُلْتَمَى عليها
ظلّ الموضوعات — الأشياء . ان الأسلوب الفكاهي يقتضي حركة
المؤلّف الحية هذه باتجاه اللغة أو ارتداد عنها ، يقتضي هذا التغيّر
المستمر في المسافة بينهما والانتقال المتتالي من ضوء هذه أو تلك من لحظات
اللغة إلى ظلّها وبالعكس ، وإلاّ لكان هذا الأسلوب رتيبا أو لاقتضى
تفريده الراوية ، أي لاقتضى شكلا آخر من أشكال إدخال التنوّع الكلامي
وتنظيمه .

عن هذه الخلفية الأساسية «لغة العامة» ، للرأي الشائع العديم الشخصية ،
تتفصل في الرواية الفكاهية وتبرز تلك الأساليب القائمة على المحاكاة
الساخرة للغات الأجناس والمهن وغيرها من اللغات التي تكلمنا عليها

والكنل^١ المتراعدة لكلمة المؤلف المباشرة الانفعالية (١) والتعليمية الأخلاقية والم عاطفية الحزينة أو الوداعة .

وعلى هذا فلكلمة المؤلف المباشرة تتحقق في الرواية الفكاهية في أساليب مباشرة مطلقة للأجناس الشعرية (الريفية ، الرعوية الخ) أو البلاغية (الانفعالية والتعليمية الأخلاقية) . ويمكن للانتقالات من اللغة العامة إلى محاكاة لغات الأجناس وغيرها محاكاة سائخة ، وإلى كلمة المؤلف المباشرة ، ان تكون تدرجية بقدر أو بآخر أو ، على العكس ، حادة . ذلكم هو نظام اللغة في الرواية الفكاهية .

ولنتوقف قليلا لتحليل بعض أمثلة من ديكنز في روايته « الفتاة الصغيرة دوريت » . ولنتعن بترجمة م . أ . اينغيلغارت ، فهي تحافظ بشكل كاف على الخطوط الأساسية والعريضة لأسلوب الرواية الفكاهية التي هي موضع اهتمامنا هنا .

(١) « كان الحديث يدور في نحو الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، حين يضج هارلي ستريت وكافندش سكفير بقرعة العربات ومداق الأبواب . وفي تلك الدقيقة إياها التي انتهى فيها الحديث إلى النتيجة المذكورة عاد مستر ميردل - إلى البيت بعد أعماله اليومية التي لم يكن لها من هدف سوى نشر الاسم البريطاني وتمجيده على نطاق أوسع في كل أرجاء العالم القادر على تقدير الأعمال التجارية الضخمة والمشروعات العملاقة القائمة على دعامين من عقل ورأس مال حق قدرها . ومع ان

١ الانفعالي هنا وفيما يتبع نوردتها ترجمة لكلمة « باتييك » . والكلمة الروسية مشتقة من الكلمة اليونانية « باتوس » التي هي جذرها وجذر مفردات ماثلة في اللغات الأوروبية وتعني بالأصل التلقي إلى حد الاستغراق والانصهار ، وتشير اعتياديا إلى وضع عاطفي ، وقد تشير إلى المذاب المطلق أي الذي يمتص الانسان كلمة .

أحدًا لم يكن يعرف على وجه الدقة ما فحوى أعمال المستر ميردل هذه بالضبط (كان المعروف فقط أنه يصنع المال صنعا) ، إلا أنه بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الاحتفالية ، وكانت هذه هي الصيغة الجديدة المهدّبة التي تبنّاها الجميع دون نقاش لمثل الجمل وخرم الإبرة » (الكتاب الأول ، الفصل الثالث والثلاثون) .

لقد أبرزنا أسلوب لغة الخطب الاحتفالية (في البرلمان ، في المآدب) عن طريق المحاكاة الساخرة . وقد مهّد تركيبُ الجملة المؤداة من بدايتها بنقّس ملحمي فخم بعض الشيء الانتقالَ إلى هذا الأسلوب . تلا ذلك إنمّا بلغة المؤلف هذه المرة (وبالتالي بأسلوب آخر) كشف معنى المحاكاة الساخرة الذي ينطوي عليه الوصف الفخم لأعمال ميردل : اذ يتبين أن هذا الوصف « كلامٌ آخر » بإمكاننا لو شئنا وضعه ضمن علاقة تنصيص (« بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الاحتفالية . . . ») .

هنا إذن أدرج في كلمة المؤلف (القصّ) كلام الآخر في شكل خفي أي دون أي سمات شكلية لكلام الآخر (المباشر أو غير المباشر) . لكن هذا ليس فقط كلام الآخر باللغة ذاتها ، بل إنه قول الآخر بلغة غريبة على المؤلف ، هي اللغة القديمة للأجناس الخطابية الرسمية الاحتفالية المراثية .

(٢) « وبعده يوم أو يومين عرفت المدينة كلها أن ادموند سباركلر الوجه(*)) وريبب المستر ميردل الذي (ميردل) طبقت شهرته آفاق

* Esquire وهو لقب شرف .

العالم كله أصبح واحدا من أقطاب وزارة المستعمرات ، وأعان لكل المخلصين ان هذا التعيين المدهش لفئة عطف وكرم من صاحب العطف والكرم ديتسميرس نحو طبقة التجار التي يجب أن تكون مصالحها في بلده تجاري عظيم دائماً . . . إلى آخره إلى آخره إلى آخره ؛ — مع كل ما يلزم ذلك من أهمية وكلمات طنائنة . وانطلق المصرف المدهش وغيره من المشروعات المدهشة دفعة واحدة تنمو وتتوسّع بعد أن حظيت بلفتة التشجيع الرسمية ، وأخذت جموع المتسكعين والمتعطلين تتراحم في هارلي ستريت وكفندش سكفير لمجرد إلقاء نظرة على منزل الثري « (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

ان كلام الآخر المؤدى بلغة أخرى ، غريبة (اللغة الرسمية الفخمة) وهو الذي أبرزناه هنا ، مدرج في شكل مكشوف (إنه كلام غير مباشر) . لكنّه محاط أيضاً بشكل خفيّ يتمثل في كلام الآخر المتناثر (والمؤدى بنفس اللغة الرسمية الفخمة) الذي يمهّد لإدخال الشكل المكشوف ويمكنه من ان يكون له وقعه . فإضافة كلمة « وجيه » إلى اسم سباركلر ، وهي صفة تميّز اللغة الرسمية ، تمهّد لهذا الشكل كما تكمله الصفة « مدهش » . وهذه الصفة لا يطلقها المؤلّف بطبيعة الحال بل « الرأي العام » الذي أثار لغطاً شديداً حول أعمال ميردل المغالى في تضخيمها .

(٣) « أما الغداء فكان قميّنا بإثارة الشهية فعلا . أطباق لذينة أعدت بشكل رائع وقدّمت بشكل رائع ؛ وفواكه فاخرة وخمور نادرة ؛ وأدوات طعام هي آيات فنية صنعت من الذهب والفضة والبأور والخزف ؛ متع لا تحصى للذوق وللشم وللنظر . أوه ، يا له من إنسان مدهش

ميردل هذا ، يا له من انسان عظيم ، يا له من انسان موهوب ، يا له من انسان عبقرى ، وباختصار يا له من انسان غني ! » (الكتاب الثانى ، الفصل الثانى عشر) .

المطلع هو أسلوبية عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب المالحى الرفيع . يليها تبجيل مبهور لميردل ، كلامٌ غريب خفيّ هو كلام جوقة المعجبين به (وهو الكلام المُبرَز) . ونقطة النهاية تتمثل في فضح مراعاة هذه الجوقة بالكشف عن السبب الحقيقى لهذا التبجيل : فكلمات « مدهش » ، « عظيم » ، « موهوب » ، « عبقرى » يمكن أن تستبدل بكلمة واحدة هي « غنى » . ان الفضح الذى يقوم به المؤلّف مباشرة في نطاق الجملة البسيطة نفسها يندمج بكلام الآخر الذى يجري فضحه . ان النبذة الحماسية للتبجيل تراكب مع نبذة أخرى ، نبذة استياء ساخرة تهيم في كلمات الفضح الأخيرة من الجملة .

أمامنا هنا تركيب هجين نموذجي ثنائى النبذة وثنائى الأسلوب .

إننا نسمّى تركيباً هجيناً ذلك القول الذى يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلّم واحد ، إنما يختلط فيه ، في الواقع ، قولان ، طريقتان في الكلام ، أسلوبان ، لغتان ، أفقان من المعاني والقيم . ونعود فنكرّر أن لاحدّ شكلياً - تأليفيّاً أو نحويّاً - بين هذين القولين ، الأسلوبين ، اللغتين ، الأفقين ؛ الانقسام بين الأصوات واللغات يجري في نطاق الكل النحويّ الواحد وغالباً ما يكون في نطاق الجملة البسيطة ، بل كثيراً ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين ، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين ، وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين

ونبرتين مختلفتين (وسنورد أمثلة على ذلك فيما بعد) . وللتراكيب الهجينة أهمية هائلة في الأسلوب الروائي (١) .

٤ « لكن المستر تيت بوليب كان يبكّل كل أزراره وبالتالي كان إنساناً له وزنه » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

هذا مثال على التعليل الموضوعي الكاذب ، وهو أحد أنواع كلام الآخر الخفي الذي هو في مثالنا الراهن كلام « الرأي العام » تحديداً . ان التعليل من حيث سماته الشكلية كلها هو تعليل المؤلّف ، والمؤلّف متضامن معه شكلياً ، لكن التعليل ، في حقيقة الأمر ، يقع في نطاق الأفق الذاتي للشخص أو للرأي العام .

ان التعليل الموضوعي الكاذب ، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي ، يميّز الأسلوب الروائي عامة (٢) . فأدوات الربط بين الجمل وأدوات العطف (حيث ان ، لأن ، بسبب أن . . . على الرغم من . . . الخ) وكل الكلمات الاعتراضية المنطقية (وهكذا ، وبالتالي ..) (*) تُضيع قصد المؤلّف المباشر وتتردّد كلغة غريبة ، تصبح عاكسة بل حتى متصلة تماماً بالموضوع - الشئ (*) .

ويميّز هذا النوع من التعليل بشكل خاص الأسلوب الفكاهي

١ - المزيد من التفصيل في التراكيب الهجينة وأهميتها في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

٢ - لكنه غير ممكن في الملحة .

* لا نرى ضرورة للتذكير هنا بأن الباحث يشير إلى تركيب الجملة في اللغات الأوروبية عامة: الجملة البسيطة ، الجملة المركبة ، بشقيها : الجملة الرئيسية والجملة التابعة . (المترجم)

الذي يهيمن فيه شكل كلام الآخر (كلام شخوص معينين أو ، في حالات أكثر ، الكلام الجماعي) ١ .

٥) « وكما يملأ الحريق الكبير الفضاء بهديره إلى مسافات هائلة ، هكذا الشعلة المقدسة التي أوقدها أمثال بوليب من كبار المتنفذين في محراب ميردل العظيم مضت تملأ الجو أبعد فأبعد بدوي هذا الاسم . كان هذا الاسم يتردد على كل الشفاه ويصم كل الآذان .

لا ، لم يوجد ولن يوجد شخص كالمستر ميردل .

لم يكن أحد يعرف ، كما قلنا ، ما هي هذه المآثر التي اجتريحتها . لكن كل واحد كان يعرف أنه أعظم بني البشر طراً » (الكتاب الثاني ، الفصل الثالث عشر) .

إنها بداية ملحمة « هو ميروسية » (تتسم بالمحاكاة الساخرة طبعا) وقد أدرج في إطارها تبجيل الجمهور لميردل (كلام الآخر الخفي مؤدى بلغة الآخر ، بلغة غريبة) . يلي ذلك كلمات المؤلف ، إلا أن عبارة : كان كل واحد يعرف الخ (وهي التي أبرزناها) أكسبت طابعا موضوعيا ، فكأن المؤلف نفسه لا يشك في هذا القول .

٦) « وتابع الرجل المشهور زينة الوطن وعنوانه المستر ميردل مسيرته الباهرة . وشيئا فشيئا أخذ الجميع يدركون أن رجلا له هذه الأيادي البيض على المجتمع ، الذي اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال ، لا يجوز أن يبقى مواطنا بسيطا ، عاديا . قال بعضهم إنه سينعم عليه

١ قارن التعليقات الموضوعية ومبالغاتها الساخرة عند غوغول .

بلقب باروفيسست ، وتكلم آخرون عن لقب بير » (الكتاب الثاني ،
الفصل الرابع والعشرون) .

هنا أيضاً نفس التضامن الوهمي مع الرأي العام المتحمس مراعاةً
لميردل . كل الصفات الملتصقة بميردل في الجملة الأولى هي صفات
أطلقها الرأي العام ، أي هي كلام الآخر الخفي . أما الجملة الثانية
« وشيئاً فشيئاً أخذ الجميع يدركون الخ » فمؤداة بأسلوب موضوعي
مؤكد عليه ، ليس بوصفها رأياً ذاتياً ، بل بوصفها حقيقة موضوعية
لا مجال للشك فيها على الإطلاق . أما الصفة « له هذه الأيدي البيض
على المجتمع » فتتوضع كلها في نطاق الرأي العام الذي يكرر التبجيل
الرسمي . لكن الجملة التابعة المتعلقة بهذا التبجيل : « الذي اعتصر منه
هذه الكمية الهائلة من المال » هي كلمات المؤلف نفسه (وكأنه وضع
بين قوسين كمقبوس) . ثم تأتي تسمية الجملة الرئيسية لتتوضع من جديد
في نطاق الرأي العام . وعلى هذا تدرج كلمات المؤلف الفاضحة على
شكل استشهاد « من الرأي العام » . أمامنا هنا تركيب هجين نموذجي
الجملة التابعة فيه هي كلام المؤلف المباشر ، والجملة الرئيسية هي
كلام الآخر . والجملة الرئيسية والتابعة مبنيتان في أفقي قيم ومعانٍ
مختلفين .

إن كل ذلك الجزء من العمل في الرواية الذي يدور حول ميردل
والشخص المرتبطين به مصوّر بلغة (أو الأدق بلغات) الرأي العام
المتحمس مراعاةً لميردل ، فأحياناً تؤسب ، عن طريق المحاكاة
الساخرة ، اللغة الحياتية لثروة المجتمع الراقي المتعلقة ، وأحياناً اللغة
الفخمة للإعلانات الرسمية وخطب المآذب ، وحيناً ثالثاً الأسلوب المالحمي

الرفيع ، وحينما آخر الأسلوب الثوراني . هذا الجو الذي أوجد حول
ميردل ، وهذا الرأي العام فيه وفي مشروعاته أثر حتى في أبطال الرواية
الإيجابيين وعلى الأنخص في بنكس الواعي اليقظ وجعله يوظف كل
ثروته وثروة دوريت في مشاريع ميردل الوهمية .

(٧) « أخذ الدكتور على عاتقه إيصال هذا الخبر إلى هارلي ستريت .
ولم يكن بوسع المحامي العودة فوراً إلى إقناع أروع محلفين اتفق له أن
راهم في حياته على هذا المقعد وأوسعهم علماً ، محلفين يجرو على التأكيد
لزملائه في المهنة أن لا جدوى من اللجوء إلى السفسطة المبتذلة معهم
ولا أمل في التأثير فيهم ببراعتهم المهنية وفنتهم (بهذه الجملة كان
يتهيأ لبده خطابه) ، ولهذا تطوَّع للذهاب مع الدكتور قائلًا له إنه
سينتظره في الشارع إلى أن يخرج من البيت » (الكتاب الثاني ، الفصل
الخامس عشر) .

أمامنا هنا تركيب هجين واضح كل الوضوح ، فقه . وضع في
إطار كلام المؤلف (الإخباري) « ولم يكن بوسع المحامي العودة
فوراً إلى إقناع . . . محلفين . . . ولهذا تطوَّع للذهاب مع الدكتور »
الغ مطلع الخطاب الذي أعدّه المحامي ، هذا إلى ان الخطاب ببناء
بمثابة وصف موسع للإضافة المباشرة في كلام المؤلف « المحلفين »
أما كلمة « محلفين » ذاتها فتدخل في سياق كلام المؤلف الإخباري
(بوصفها تنمة ضرورية لكلمة « إقناع ») ، كما تدخل في الوقت
نفسه في سياق كلام المحامي المؤسلب عن طريق المحاكاة الساخرة .
أما كلمة المؤلف « إقناع » فتبرز المحاكاة الساخرة في استعادة خطاب
المحامي الذي يتلخص معنى المراعاة فيه بالضبط في استحالة إقناع
محلفين كهؤلاء .

(٨) « وباختصار أُخِذَتْ المستريس ميردل بوصفها سيّدة من سيدات المجتمع الراقي رفيعة التهذيب وضحية تعيسة لبربري جلف (إذ التصقت هذه الصفة بالمستر ميردل وغطته من رأسه حتى أخصص قدميه من اللحظة التي تبيّن فيها أنه فقير) تحت رعاية وسطها الراقي وحمايته لمصاحبة هذا الوسط (الكتاب الثّاني ، الفصل الثالث والثلاثون) .

هنا أيضاً تركيب هجين يمتزج فيه وصف الرأي العام السائد في الطبقة الراقية للمستريس ميردل بأنها « ضحية تعيسة لبربري جلف » بكلام المؤلف الذي يفصح رياء هذا الرأي العام وأثره .

هكذا رواية ديكنز كلها . بوسعنا ، في الواقع ، وضع نصها كله ضمن علامات تنصيص وبالتالي فصل جزر صغيرة من كلام المؤلف المباشر والخالص المتناثر هنا وهناك ، جزر تغمرها أمواج التنوع الكلامي من كل جوانبها . لكن هذا ليس بالأمر الممكن لو أردناه فعلاً ، ذلك ان الكلمة الواحدة ، كما رأينا ، كثيراً ما تندرج في الآن عينه في كلام المؤلف وكلام الآخر .

ان كلام الآخر المرويّ والمحاكى بسخرية والمعروض في إنارة معينة والمتوضع كتلا ضخمة حيناً أو المتناثر حيناً آخر ، العديم الشخصية في معظم الأحيان (« الرأي العام » ، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل في أي مكان انفصالا واضحاً عن كلام المؤلف : الحدود هنا مائعة وغامضة عن قصد ، وكثيراً ما تحترق كتلاً نحويّاً واحداً هو الجملة البسيطة غالباً ، أو تفصل في أحيان كثيرة أخرى العناصر الرئيسية في الجملة . هذا اللعب المتعدد الأشكال بحدود أنماط الكلام واللغات والآفاق هو إحدى أكثر لحظات الرواية الفكاهية جوهرية .

ان الأسلوب الفكاهي (في نمطه الإنكليزي) يقوم إذن على إمكانية تفكيك اللغة العامة وعلى إمكان فصل مقاصده بقدر أو بآخر عن طبقاتها (اللغة) دون أن يتضامن معها تضامنا كاملا. ان التنوع الكلامي بالذات وليس وحدة اللغة العامة المعيارية هو قاعدة الأسلوب . صحيح ان هذا التنوع الكلامي لا يخرج هنا عن حدود اللغة الأدبية الواحدة ألسنيا (من حيث سماتها اللغوية المجردة) ، ولا يتحوّل هنا إلى تنوع لغوي حقيقي ، بل يتركز على الفهم اللغوي المجرد على مستوى اللغة الواحدة (أي لا يقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللغوي هو لحظة مجردة من فهم التنوع الكلامي الحي ، المدرّج في الرواية والمنظم فيها فنيا ، فهما مشخصا وفعّالا (حواريا) .

ونجد عند رواد الرواية الفكاهية الإنكليزية أسلاف ديكنز - فيلدينغ وسموليت وستيرن - نفس الأساليب لمختلف طبقات اللغة الأدبية وأجناسها عن طريق المحاكاة الساخرة ، لكن المسافة عندهم أكبر مما عند ديكنز والمبالغة أشدّ (خصوصا عند ستيرن) . ان الإدراك الموضوعي الساخر عن طريق المحاكاة لمختلف أنواع اللغة الأدبية ينفذ عندهم (خصوصا عند ستيرن) إلى أعماق طبقات التفكير الأيديولوجي الأدبي ، ويتحوّل إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأي كلمة أيديولوجية (علمية ، أخلاقية بلاغية ، شعرية) بما هي كذلك (بنفس الجدلية التي نجدها عند رابليه تقريبا) .

وتلعب المحاكاة الساخرة الأدبية بالمعنى الضيق للكلمة (محاكاة رواية ريتشاردسن عند فيلد لينغ وسموليت ، ومحاكاة كل أنواع الرواية المعاصرة عند ستيرن) دورا جوهريا جدّا في بناء اللغة عند هؤلاء الروائيين . فالمحاكاة

الساخرة الأدبية تزيد من إبعاد المؤلف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما في ذلك مجال الرواية بالذات . اذ تصبح الكلمة الروائية السائدة في حقبة ما هي نفسها موضوعا - شيئا ، وتصبح بالتالي وسطاً لانعكاس مقاصد المؤلفين الجديدة انعكاسا مواربا .

ودور المحاكاة الساخرة الأدبية للنوع الروائي السائد عظيم جداً في تاريخ الرواية الأوروبية . ويمكننا القول إن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أُنشئت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة . هكذا فعل سرفنتس وميندوسا وغريميلسها وزن ورابليه وليساج وغيرهم .

فعند رابليه الذي مارس تأثيراً عظيماً على النثر الروائي كله ولا سيما الرواية الفكاهية ، كان موقف المحاكاة الساخرة من كل أشكال الكلمة الأيديولوجية تقريبا - الفلسفية ، الأخلاقية ، العلمية ، البلاغية ، الشعرية - وخصوصاً من كل الأشكال العاطفية الانفعالية لهذه الكلمة (فبين العاطفية الانفعالية والكذب كان رابليه يرى على الدوام تقريبا علامة مساواة) ، كان هذا الموقف يتعمق إذن حتى يصل إلى مستوى المحاكاة الساخرة للتفكير اللغوي عامة . وتبدو سخرية رابليه وتمكّمه من الكلمة الإنسانية الكاذبة ، بالمناسبة ، في هدمه التراكيب النحوية عن طريق المحاكاة الساخرة وإيصال بعض لحظاتها المنطقية والنبروية التعبيرية حتى حدود اللا معقول (المواعظ والتفسيرات على سبيل المثال) . الابتعادُ عن اللغة (بوسائل اللغة ذاتها بالطبع) والتشهيرُ بأي قصصية وتعبيرية مباشرة وتلقائية (بأي رصانة « خطيرة ») للكلمة الأيديولوجية بوصفها قصصية وتعبيرية مفتعلة وكاذبة لا تتفق والواقع

عن سؤنية يكادان يبلغان عند رابليه دائما نقاء نثريا أقصى لكن الحقيقة التي تقف في وجه الكذب تكاد لا تحظى أبداً بتعبيرها القصدي الكلمي المباشر هنا ، تكاد لا تحظى بكلمتها الخاصة ، بل نشعر بها تردّد من خلال إبراز الكذب والتشديد الفاضح عليه عن طريق المحاكاة الساخرة . الحقيقة تعاد إلى نصاها عن طريق دفع الكذب حتى حدود اللا معقول ، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات ، إنها تخاف أن تتعثر في الكلمة وتتورط وتفوص في الانفعالية الكلمية .

ونحن إذ ننوّه بالتأثير الهائل « لفلسفة الكلمة » عند رابليه في النثر الروائي الذي تلاه كله ولا سيما في النماذج العظيمة للرواية الفكاهية ، وهي فلسفة لم تعبّر عن نفسها في أقواله المباشرة بقدر ما عبّرت عن نفسها في ممارسته الأسلوبية ، لا بدّ لنا من إيراد اعتراف بطل ستيرن « إيوريك » وهو اعتراف مفعم بروح رابليه تماما وقمين بأن يكون تصديرا لتاريخ أهم خطّ أسلوب في الرواية الأوروبية :

« وإني لأفكّر إن لم يكن ميله المشؤوم إلى الظرافة هو سبب هذا الهرج والمرج إلى حدّ ما ، ذلك أن إيوريك ، إذا شئنا الحقيقة ، كان يكنّ اشمئزازا فطريا لا يقاوم للرصانة ، ليس للرصانة الحقيقية القيمة بذاتها ، فحين كانت هذه ضرورية ولازمة كان يصبح أرصن إنسان في العالم أيتاما وحتى أسابع كاملة ، بل للرصانة المتكلفة التي تكون ستاراً للجهل والغباء ؛ مع هذه كان دائما في حرب معلنة ، ولم يكن يهادنها أو يرحمها مهما أجدت التستّر أو الاحتماء .

وأحيانا كان يؤكد ، وقد استغرق في الحديث ، أن الرصانة كسول حقيقي وأنها إلى ذلك من أخطر أنواع الكسالى ، من النوع الماكر ،

وكان على قناعة عميقة بأنها خربت في عام وشردت من الناس الشرفاء
والسليمي الطوية والتفكير أكثر ممّا خرب وشرد كل لصوص الجيوب
والمحلات في سبعة أعوام . وكان يقول : طيبة القلب المرح ليست
خطراً على أحد ، ولا يمكن أن تضرّ إن أضرت إلّا بصاحبها ، في
حين أن جوهر الرصانة يكمن في النية المسبقة السيئة وبالتالي في الخداع ؛
لإنها طريقة مدروسة ومحفوظة في تظاهر الإنسان أمام الناس بأنه أذكى
وأعرف مما هو في الواقع . وعلى هذا فهي رغم دعاويها العريضة كلها
ليست أبداً أفضل ، بل هي أحياناً أسوأ مما عرقها أحد الظرفاء الفرنسيين
القدامى في حينه إذ قال : الرصانة سلوك خفيّ للجسم يُفترض فيه
ستر نواقص الروح . وعن هذا التعريف قال إيوريك باندفاع وجراًة
ما معناه أنه خليق أن يكتب بأحرف من ذهب . »

ويقف سرفنتس إلى جانب رابليه ، بل حتى متفوقاً عليه إلى حدّ
ما من حيث تأثيره الحاسم في النثر الروائي كله . والرواية الإنكليزية
الفكاهية مشبعة إشباعاً عميقاً بروح سرفنتس . وليس من قبيل المصادفة
أن يردّد إيوريك إتياء وهو على فراش الموت كلمات سانتشوبنسا .

أما الفكاهيون الألمان ونذكر منهم هيبيل وبالذات جان بول فموقفهم
من اللغة وتفككها من حيث الجنس أو المهنة وغيرهما ، وهو موقف
ستيرنيّ أساساً ، يتعمق كما عند ستيرن حتى يبلغ مستوى الإشكالية
الفلسفية الخالصة للكلام الأدبي والأيدولوجي بما هو كذلك . إذ أن
الجانب الفلسفي النفسي في موقف المؤلّف من كلمته كثيراً ما يدفع
إلى المؤخرة لعب القصد بالطبقات المشخصة ، الجنسية الأيدولوجية

في الدرجة الأولى ، اللغة الأدبية (راجع انعكاس ذلك في نظريات جان بول الجمالية (١)) .

وعلى هذا فتفكك اللغة الأدبية وتنوع أنماطها الكلامية هما المقدمة الضرورية للأسلوب الفكاهي الذي يجب أن تُسقط عناصره في مختلف المستويات اللغوية ، في حين ان مقاصد المؤلف يمكنها ، وهي تنعكس في كل هذه المستويات ، ألا تمنح ذاتها كاملةً إلى أي من هذه المستويات . فكأنما ليس له مؤلف لغته الخاصة ، إنما له بالمقابل أسلوبه ، قانونه العضوي الواحد المتصل بتلاعبه باللغات وبعكس مقاصده المعنوية والتعبيرية الحقيقية في هذه اللغات . هذا التلاعبُ باللغات والغيابُ الكاملُ في أحيان كثيرة لكلمة المؤلف المباشرة ، الخاصة به حتى النهاية لا ينتقص بطبيعة الحال من القصيدة العميقة العامة للعمل كله أي من تأويله الإيديولوجي .

يتصف إدخال التنوع الكلامي في الرواية الفكاهية واستخدمه الاسلوب فيها بخاصتين :

(١) يتم إدخال تعدد اللغات والآفاق اللفظية الأيديولوجية المتصلة بالأجناس والمهن والمجموعات القومية (لغة رجل البلاط ، المزارع ، التاجر ، الفلاح) والاتجاهات والحياة اليومية (لغة النخبة وثرثرة المجتمع الراقي والخدم) الخ في نطاق اللغة الكتابية والمحكية في المقام الأول في حقيقة الأمر ؛ إلا ان هذه اللغات لا يختص بها أشخاص

١ العقل المتجسد في أشكال التفكير اللفظي الأيديولوجي وطرائقه أي الأفق اللغوي للعقل الانساني العادي يصبح حسب جان بول ضئيلا ومضموكا دون حدود في ضوء فكرة العقل (بمعنى ملكة الفهم) . والفكاهة لعب مع العقل بمعناه الضيق وأشكاله .

معينون في معظم الأحوال (أبطال رواية) بل يتم إدخالها في شكل عديم الشخصية « من قبل المؤلف » متناوبةً مع كلمة المؤلف المباشرة (دون اعتبار للحدود شكلية واضحة) .

٢) ومع ان اللغات والآفاق الأيديولوجية الاجتماعية المُدخلة تُستخدم بطبيعة الحال لتحقيق مقاصد المؤلف بطريقة الانعكاس الموارب ، إلا انه يجري فضحها وتقويضها بوصفها كاذبة ، مرائية ، مغرضة ، محدودة ، حيوية ، لا تتطابق والواقع . هذه اللغات في معظم الأحيان لغات مكتومة معترف بها رسمياً ، سائدة ، سلطوية ، رجعية محكوم عليها بالموت أو الاستبدال . ولهذا تهيئ أشكال ودرجات مختلفة من أشكال أسلبة اللغات المُدخلة عن طريق المحاكاة الساخرة ودرجاتها التي تقترب عند أشد المهملين الرابليويين (١) لهذا النوع من الرواية راديكالية (عند ستيرن وجان بول) من رفض أي رصانة صريحة ومباشرة (الرصانة الحقيقية تقوم على تقويض أي رصانة كاذبة ، وليس الرصانة الانفعالية وحسب ، وإنما العاطفية أيضاً) (١) ومن النقد المبدئي للكلمة بما هي كلمة .

عن هذا الشكل الفكاهي لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه تختلف اختلافاً جوهرياً مجموعة الأشكال التي يحكمها إدخال مؤلف مفترض (الكلام المكتوب) أو رواية مفترض (الكلام الشفوي) مجسّد ومشخص .

١ لا يمكننا إدراج رابليه ذاته لا من حيث الزمان ولا من حيث جوهر الموضوع في عداد ممثلي الرواية الفكاهية بالمعنى الدقيق للكلمة .

ان اللعب بالمؤلف المفترض أمر يميّز الرواية الفكاهية أيضا
(ستيرن ، هيبيل ، جان بول) وقد ورثته عن « دون كيخوت » .
لكن هذا اللعب هنا وسيلة تأليفية خالصة تعزّز المستوى العام للنسبية
الاشكال والأجناس الأدبية وموضوعيتها ومحاکاتها الساخرة .

الا ان الراوية أو المؤلف المفترض يأخذ معنى مختلفاً تماماً حين
يُدخَل بوصفه حامل أفق لغوي ، ايدولوجي كلمي خاص ، وجهة
نظر خاصة إلى العالم وإلى الأحداث ، تقويمات ونبرات خاصة ،
خاصة بالنسبة إلى المؤلف ، إلى كلمته الفعلية المباشرة كما بالنسبة
إلى السرد واللغة الأدبيين « العاديين » .

ان تمايز أو ابتعاد المؤلف أو الراوية المفترض عن المؤلف الفعلي
وعن الأفق اللغوي « العادي » يمكن أن يكون على درجات مختلفة
وذا طابع مختلف . إلا ان المؤلف على أي حال يستعين بهذا الأفق
الغريب الخاص وبوجهة النظر الغريبة الخاصة هذه إلى العالم لردودها ،
لقدرتها على إظهار موضوع التصوير نفسه في ضوء جديد من ناحية
(على كشف جوانب ولحظات جديدة فيه) ، وعلى إنارة ذاك الأفق
الأدبي « العادي » الذي تُدرك خصائص حديث الرواية على خلفيته
إنارة جديدة .

وعلى سبيل المثال اختار بوشكين بيليكين (أو على الأصح أبده)
راوية بوصفه وجهة نظر خاصة « لاشاعرية » إلى أشياء وموضوعات
كانت تعتبر شاعرية بالتقليد (فحكاية « روميو وجولييت » في « الفلاحة
النبيلة » أو « رقصات الموت » الرومنطيقية في « حفار القبور » مقصودة
وذا دلالة خاصة) . فبيليكين كرواة الصف الثالث الذين أخذ

أقاصيصه عنهم انسان « نثري » محروم من الانفعالية الشعرية ، والحلول « النثرية » السعيدة لموضوعات قصصه ، وإدارةُ القصة ذاتها تُخلّ بما كان ينتظر منها من تأثيرات شعرية تقليدية . وفي عدم فهم الانفعالية الشعرية يكمن هذا المردود النثري الخصب لوجهة نظر بيلكين :

فمكسيم مكسيميتش في « بطل من هذا الزمان » ورودي بنكو والرواة في « الأنف » و « المعطف » وصحفيو الأخبار عند دوستوفسكي ، والرواة الفولكلوريون والشخص الرواة عند ميلنيكوف بيتشيرسكي ومامين سيبيرياك ، والرواة الفولكلوريون ورواة الأحداث اليومية عند ليسكوف والشخص الرواة في أدب « الشعبية » ، وأخيراً رواية النثر الرمزي وما بعد الرمزي — عند ريميزوف وزامياتين وغيرهما — على كل ما بينهم من اختلاف في أشكال السرد (الشفوية والكتابية) ومن اختلاف لغات السرد (الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية الفئوية ، الحياتية ، اللهجية المحلية جداً واللهجية عامة الخ) يستعان بهم ويُدرجون بوصفهم وجهات نظر وآفاقاً ايديولوجية كالمية خاصة ومحدودة ، لكنها مثمرة ومنتجة في محدوديتها وخصوصيتها هاتين ، تقابل تلك الآفاق ووجهات النظر التي تُدرّك (أي الآفاق ووجهات النظر الخاصة) على خلفيتها .

ان كلام أمثال هؤلاء الرواة هو دائماً كلام غريب بلغة غريبة (كلام غريب بالنسبة إلى كلمة المؤلف المباشرة الفعلية أو المحتملة ، ولغة غريبة بالنسبة إلى ذلك النوع من اللغة الأدبية الذي تواجهه لغة الراوية) . وفي هذه الحالة أيضاً أمامنا كلام غير مباشر ، كلام ليس باللغة إنما من خلال اللغة ، من خلال وسط لغوي غريب ، فهو بالتالي انعكاس مقاصد المؤلف مواربةً .

المؤلف يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط إلى الراوية - كلامه (الراوية) ولغته (اللذين هما شيثيان ، معروضان) ، وإنما إلى موضوع القصة أيضاً ، وهي وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الراوية . فنحن نقرأ وراء حديث الراوية حديثاً ثانياً هو حديث المؤلف عما يتحدث عنه الراوية بالإضافة إلى حديثه عن الراوية ذاته . ونحس إحساساً واضحاً بكل لحظة من لحظات الحديث هذا على مستويين : على مستوى الراوية - مستوى أفقه من حيث معنى الموضوع وتعبيراته ، وعلى مستوى المؤلف الذي يتكلم بواربة بواسطة هذا الحديث ومن خلاله . وفي أفق المؤلف هذا مع كل ما يجري الحديث عنه يدخل الراوية أيضاً بكلمته . فنحن نحزر نبرات المؤلف المستقرة على موضوع الحديث كما على الحديث نفسه وعلى صورة الراوية التي تتكشف خلال مجرى هذا الحديث . وعدم إحساسنا بهذا المستوى النبوي القصدي الثاني الذي للمؤلف معناه أننا لم نفهم العمل الأدبي .

إن حديث الراوية أو المؤلف المفترض يُبنى ، كما قلنا ، على خلفية اللغة الأدبية العادية ، على خلفية الأفق اللغوي العادي . وكل لحظة من هذا الحديث ترتبط مع هذه اللغة أو الأفق العادي وتقابله - تقابله حوارياً : كما تقابل وجهة نظر وجهة نظر أخرى ، وتقويم تقويماً ونبرة نبرة (وليس كظاهرتين ألسنيتين مجردتين) . هذا الترابط ، هذا القرن الحوارى بين لغتين وأفقين هو الذي يمكن قصده المؤلف من تحقيق ذاته بحيث نشعر به بوضوح في كل لحظة من لحظات العمل الأدبي . المؤلف ليس في لغة الراوية وليس في اللغة الأدبية العادية التي يرتبط بها الحديث (مع أنه يمكن أن يكون أقرب إلى لغة دون

أخرى) ، لكنه يستخدم هذه وتلك كي لا يفضي بمقاصده إلى أي منهما حتى النهاية ؛ إنه يستخدم هذا التجاوب ، هذا الحوار بين اللغات في كل لحظة من لحظات عمله كي يظل هو وكأنه شخص محايد لغوياً ، كأنه شخص ثالث في نقاش بين اثنين (مع أن هذا الشخص الثالث يمكن أن يكون شخصاً متحيزاً) .

ان كل الأشكال التي تدخل الراوية أو المؤلف المفترض تدل بقدر أو بآخر على تحرر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة ، تحرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية ، تدل على قدرة المؤلف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغوياً ، وعلى قدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر ، ومزج « لغة الحقيقة » بلغة « الحياة اليومية » ، وقول ما يريد هو بلغة الآخر ، وقول ما يريد الآخر بلغته هو (المؤلف) .

وبما انه يتم في هذه الأشكال كلها (حديث الراوية أو المؤلف المفترض أو أحد الشخصيات) انعكاس مقاصد المؤلف مواربة ، فمن الممكن أن تتشكل فيها ، كما في الرواية الفكاهية ، مسافات مختلفة بين مختلف لحظات لغة الراوية والمؤلف : فالانعكاس قد يزداد أو يتضاءل ، كما يمكن في بعض الحالات حدوث اندماج شبه كامل بين الصوتين .

والشكل التالي الذي تستخدمه أي رواية دون استثناء لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه هو كلام البطل .

ان كلام البطل الذي (أي البطل) يتمتع في الرواية بقدر أو بآخر من الاستقلال المعنوي الكامل الذاتي ويملك أفقاً خاصاً ، وهو كلام

غريب بلغة غريبة ، يمكنه أيضاً ان يعكس مقاصد المؤلف ، وبالتالي أن يكون إلى حدّ ما لغة المؤلف الثانية . زد على ذلك ان كلام البطل يؤثر في كل الأحيان تقريباً (وعلى نحو قوي جداً بعض الأحيان) في كلام المؤلف ، اذ ينثر فيه كلمات غريبة (كلام البطل الغريب المستتر) ، وهذا يحمل إليه التفكك والتنوع الكلامي .

ولهذا السبب يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي حتى حين لا يكون هناك وجود للفكاهة والمحاكاة الساخرة والسخرية إلخ ، وحتى حين لا يكون هناك وجود لراوي أو مؤلّف مفترض أو بطل محدّد . وحتى حين تبدو لغة المؤلف للنظرة السطحية واحدة متماسكة وذات قصديّة مباشرة وعفوية ، فاننا سنكتشف دائماً مع هذا ثلاثية الأبعاد النثرية والتنوعية الكلامية العميقة التي هي من مهمة الأسلوب والمحدّدة له في آن تحت هذا السطح اللغوي الواحد الأملس .

وهكذا تبدو لغة تورغنيف في رواياته واحدة وصافية وأسلوبه واحداً وصافياً . لكن هذه اللغة الواحدة ، حتى عند تورغنيف ، بعيدة جداً عن المطلق الشعري . فهي في جمالاتها منضمة ومتحمّة في حلبة الصراع بين وجهات النظر التي يحملها الأبطال إليها وتقويماتهم ونبراتهم ، متأثرة بمقاصدهم وانقساماتهم المتصارعة ، تتناثر فيها كلمات وكلمات صغيرة وعبارات وأوصاف ونعوت متأثرة بمقاصد الآخرين التي لا يتضامن المؤلف تضامناً كاملاً معها والتي يعكس من خلالها مقاصده الخاصة . ونحن نحسّ إحساساً واضحاً بمختلف المسافات التي تفصل بين المؤلف وبين مختلف لحظات لغته التي (اللحظات) تنفوح منها

روائع عوالم اجتماعية غريبة وآفاق غريبة . ونحس إحساساً واضحاً بدرجات حضور المؤلف المختلفة وحكمه المعنوي النهائي في مختلف لحظات لغته . ان التنوعية الكلامية في لغة تورغنيف وتفكيكها هما العامل الأسلوبى الأكثر جوهرية ، وهو الذى يوزع الحقيقة التى يريد المؤلف قولها توزيعاً اوركسترياً ، وعلى هذا فوعى المؤلف اللغوى ، وعيُ الناثر موزع بنسب .

ان التنوع الكلامي الاجتماعي يتم إدخاله عند تورغنيف في الحديث المباشر بين الأبطال ، في الحوار بينهم . لكنه يُنثر هنا وهناك حتى ضمن حديث المؤلف حول أبطاله كما قلنا ، مشكلاً مناطق خاصة للأبطال . وهذه المناطق تتشكل من أنصاف كلام الأبطال ومن مختلف أشكال النقل الخفيّ لكلمة الغير ، ومن كلمات الغير وكلماته الصغيرة المتناثرة ، ومن تدخل لحظات تعبيرية غريبة في كلام المؤلف (ثلاث نقاط متعاقبة ، امثلة ، تعجب) . المنطقة هي دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف .

إلا اننا نكرر القول ان التوزيع الروائي الاوركستري للموضوع عند تورغنيف يتركز في الحوارات المباشرة ، فالأبطال عند تورغنيف لا يوجدون مناطق واسعة ومشبعة حولهم ، والتراكيب الهجينة الأسلوبية المطوّرة والمعقدة عنده نادرة نسبياً .

ولنتوقف عند بعض أمثلة التنوع الكلامي المتناثر عند تورغنيف .

(١) « كان اسمه نيقولاى بيتروفتش كيرسانوف . وكان يملك على بعد خمسة عشر فرسخاً من البخان الصغير ضيعة جيدة بمائتي نفس ، أو

كما كان يقول هو بعد أن خطّط الحدود مع الفلاحين وأنشأ « مزرعة » :
قطعة أرض من ألفي ديسياتينا(*) (« الآباء والبنون » ، الفصل الأول) .
التعابير الجديدة المميّزة لروح العصر والمؤداة هنا بأسلوب الليبرالية
موضوعة ضمن علامة تنصيص أو متحفّظ عليها .

(٢) « بدأ يشعر بحنق خفي . فقد كان رفع الكلفة الكامل الذي
يبدية بازاروف يجرّح طبيعته الارستقراطية . فابن الطبيب هذا لم يكن
يشعر بالوجل ، بل إنه كان يجب باقتضاب وفي غير إقبال ، وكان
في نبرة صوته شيء ما فظّ يكاد يكون وقاحة » (« الآباء والبنون » ،
الفصل السادس) .

الجملة الثالثة في هذا المقطع ، رغم كونها جزءاً من كلام المؤلف
من حيث سماته النحوية الشكلية ، هي في الوقت نفسه من حيث انتقاء
تعابيرها (« ابن الطبيب هذا ») ومن حيث بنيتها التعبيرية كلام غريب
خفيّ (هو كلام بافل بيتروفتش) .

(٣) « جلس بافل بيتروفتش إلى طرف الطاولة . كان يرتدي بزة
صباحية ، أنيقة ، حسب الذوق الإنكليزي ويعلمو رأسه طربوش صغير .
هذا الطربوش وربطة العنق الصغيرة المعقودة بعدم اكترات كانا
ينبثان بحرية الحياة في القرية ؛ لكن ياقة القميص الضيقة ، والقميص لم
يكن أبيض في الحقيقة بل أرقش كما هو المفترض في لباس الصباح ،
كانت تنخرز بقسوة مألوفة في ذقنه الحليقة » (« الآباء والبنون » ، الفصل
الخامس) .

* وتساوي نحو هكتار .

هذا الوصف الساخر للباس بافل بيتروفتش الصباحي مؤدى بأسلوب جنتلمان من طراز بافل بيتروفتش بالذات . والعبارة التقريرية « كما هو مفترض في لباس الصباح » ليس مجرد تقرير من قبل المؤلف بطبيعة الحال ، بل هو المؤلف في تصرف جنتلمان من طبقة بافل بيتروفتش أدبيّ بسخرية ، ويحق لنا إلى حدّ ما وضعه ضمن علامة تنصيص . إنه تعليل موضوعي كاذب .

(٤) « لم يكن يعدل دماثة متفني ايليتش إلا وقارّه . كان يلاطف الجميع — بعضهم بشيء من الاستخفاف وبعضهم بشيء من الاحترام ، وأمام السيدات كان يبالغ في إطرائهن « كفارس فرنسي حقيقي » ، دون أن يكف عن اطلاق ضحكته الواحدة المرنانة كما هو المفترض في موظف كبير » (الآباء والبنون ، الفصل الرابع عشر) .

هنا أيضاً نفس الوصف الساخر من وجهة نظر الموظف الكبير نفس . كما ان عبارة : « كما هو المفترض في موظف كبير » تعليل موضوعي كاذب .

(٥) « في صباح اليوم التالي توجه نيجدانوف إلى شقة سيبياغين في المدينة ، وهناك في مكتب فاخر مفروش بأثاث من طراز كلاسيكي رصين يتناسب تماماً وعام رجل دولة ليبرالي وجنتلمان ... » (الأرض البكر ، الفصل الرابع) .

نفسُ التركيب الموضوعي الكاذب .

(٦) « كان سيميون بيتروفتش يخدم في وزارة البلاط وكان يحمل لقب كامر يونكر ؛ كانت وطنيته قد حالت دون انحراطه في السلك الدبلوماسي ، حيث كان كل شيء ، فيما بدا ، يدعوه إليه : تربيته

واعتياده المجتمع الراقي ، ونجاحه لدى النساء ومظهره الخارجي نفسه ... » (« الأرض البكر » ، الفصل الخامس) .

ان تحليل رفضه الانخراط في السلك الدبلوماسي تحليل موضوعي كاذب . والوصف كله هنا مؤدى من وجهة نظر كالوميتسيف أيضاً ويُفكّل بكلامه المباشر الذي هو من حيث سماته النحوية جملة تابعة للجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف (كل شيء كان يدعوه ... لمكن مغادرة روسيا ... » الخ) .

(٧) قدم كالوميتسيف إلى مقاطعة س في إجازة لمدة شهرين ليتولّى شؤون أملاكه قليلاً ، أي « ليخيف من تجب إخافته ويضغط على من يجب الضغط عليه » . فبدون هذا لا يمكن ان تستقيم الأمور ! (« الأرض البكر » ، الفصل الخامس) .

نهاية هذا المقطع مثالٌ نموذجي على التأكيد الموضوعي الكاذب . فهو لم يوضع ضمن علامة تنصيص كما وضعت كلمات كالوميتسيف السابقة التي أُدرجت ضمن كلام المؤلف ، بل وضعت قصداً بعد هذه الكلمات وذلك بالضبط لإعطائها مظهر الحكم الموضوعي الذي هو في هذه الحالة حكم المؤلف .

(٨) « إلا ان كالوميتسيف غرز بتؤدة بلورته المدوّرة بين الحاجب والأنف وركز نظره على الطويل الذي تجرأ على عدم مشاطرته » تخوّفاته » (« الأرض البكر » ، الفصل السابع) .

تركيب هجين نموذجي . فليست الجملة التابعة وحدها ، بل كلمة « الطويل » في الجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف مؤداتان بلهجة كالوميتسيف ومشبعتان بنفسه . ان نبرة الاستياء لدى كالوميتسيف

هي التي حكمت اختيار كلمات « الطويلب » « وتجراً على عدم مشاطرتها ... » ، وهذه الكلمات أيضاً الواردة في سياق كلام المؤلف مشبعة في الوقت نفسه بنبرة المؤلّف الساخرة ، ولهذا السبب فالتركيب هنا ثنائي النبرة (الأداء الساخر من قبل المؤلّف والمحاكاة الساخرة لاستياء البطل) .

ولنورد أخيراً أمثلة على اقترحام لحظات تعبيرية من كلام الآخر (ثلاث نقط متعاقبة ، اسئلة ، كلمات تعجب) النظام النحوي لكلام المؤلف .

(٩) « غريبة كانت حالته النفسية . فكّم من الأحاسيس الجديدة التي أحسّ بها في اليومين الأخيرين وكم من الوجوه الجديدة التي رآها ... لقد التقى لأول مرة بفتاة بدا له أنه أحبّها على الأرجح ؛ كان واعياً لبدايات أمر كرّس له ، على الأرجح ، قواه كلها . . . وماذا كانت النتيجة ؟ هل أحس بالسرور ؟ لا . هل شعر بالتردد ؟ بالوجل ؟ بالارتباك ؟ آه ، لا طبعاً . إذن هل شعر على الأقل بتوتر كيانه كله ، بذلك الاندفاع بين الصفوف الأولى من المحاربين الذي يستدعيه اقتراب المعركة ؟ أيضاً لا . لكن هل يؤمن أخيراً بهذا الأمر ؟ هل يؤمن بحبه ؟ — آه ، أيها الفنان اللعين ! أيها المتشكك — كانت شفتاه تهمسان همساً صامتاً ، — لماذا هذا التعب ، هذا العزوف حتى عن الكلام ، ولماذا لا يصرخ فقط ولا يثور ؟ وأي صوت في داخله يريد أن يخنقه في صدره بصراخه هذا ؟ » (الأرض البكر ، الفصل الثامن عشر) .

أمامنا هنا في حقيقة الأمر شكل من أشكال كلام البطل غير المباشر تماماً . فهذا الشكل من حيث سماته النحوية هو كلام المؤلف ، لكن

بنيتة التعبيرية كلها بنية نيجدانوفية . إنه كلام نيجدانوف الباطني ، لكن المؤلف ينقله وينظمه بأسلوبه طارحاً الأسئلة ومبدياً التحفظات الفاضحة بسخرية (« على الأرجح ») ، ومع هذا يظل هذا الكلام مصبوغاً بصبغة نيجدانوف التعبيرية .

ذلكم هو الشكل العادي المؤلف لنقل الكلام الباطني عند تورغنيف (وهو بشكل عام أحد أكثر أشكال نقل الكلام الباطني في الرواية انتشاراً) . ان شكل النقل هذا يحمل إلى المجرى الفوضوي والمتقطع لكلام البطل الباطني (وهذه الفوضى وهذا التقطع كان على المؤلف أن يصورهما في حالة استخدامه الكلام المباشر) النظام والتماسك الأسلوبية . زد على ذلك ان هذا الشكل يمكن من حيث سماته النحوية (الشخص الغائب) والأسلوبية الأساسية (المفرداتية وغيرها) من قرن الكلام الباطني الغريب بسياق المؤلف قرنا عضويًا ومتناسكًا . ثم ان هذا الشكل بالذات يمكن في الوقت نفسه من الاحتفاظ بالبنية التعبيرية لكلام البطل الباطني ، وبذلك القدر من عدم الصراحة والاستقرار اللذين يتميز بهما كلام البطل الباطني ، الأمر الذي يتعذر بل يستحيل تصويره لدى نقله في شكل الكلام غير المباشر الجاف والمنطقي . هذه الخصائص هي التي تجعل من هذا الشكل أنسب الأشكال لنقل كلام البطل الباطني . وهذا الشكل هجين بطبيعة الحال ، يمكن لصوت البطل فيه أن يكون على درجات متفاوتة من الفعالية ، كما يمكنه أن يدخل على الكلام المنقول نبرة ثانية هي نبرته الخاصة (نبرة السخرية أو الاستياء أو غيرهما) .

كما يمكن بلوغ هذا النوع من التهجين ، هذا النوع من خلط النبرات ومحو الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر ، عن طريق

أشكال أخرى من نقل كلام البطل . ونظرا لوجود هذه الأنماط النحوية الثلاثة من النقل فقط (أي الكلام المباشر ، الكلام غير المباشر ، الكلام غير المباشر الخالص تماما) يمكن بتركيب هذه الأنماط تراكيب مختلفة ، وعلى الأخص بتأطير سياق المؤلف لها تأطيراً يستثير فيها الاستجابة (Réplique) وبتوزيعها بطريقة مختلفة ، تحقيق أشكال عديدة متنوعة من لعب أنماط الكلام وتمازج ايقاعاتها وتأثيرها المتبادل .

ان الأمثلة التي أوردناها من تورغنيف تصف بشكل كاف دور البطل بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية ولحمل التنوع الكلامي إليها . ان لبطل الرواية منطقته الخاصة كما قلنا ، دائرة نفوذ في سياق المؤلف المحيط به ، دائرة نفوذ تتجاوز (وتتجاوز كثيراً في العديد من الحالات) نطاق الكلمة المباشرة المخصصة للبطل . ان دائرة فعل صوت البطل الجوهري يجب أن تكون ، على أي حال ، أوسع من كلامه المباشر الفعلي . وهذه المنطقة التي تحيط بأبطال الرواية الجوهريين أصيلة جدا من الناحية الأسلوبية : اذ تغطي فيها أشكال متنوعة جداً من التراكيب اللمجية ، كما انها دائما ذات صبغة حوارية بقدر أو بآخر ؛ ففيها يجري الحوار بين المؤلف وأبطاله ، وهو ليس ذلك الحوار الدرامي ، القائم على سؤال وجواب ، أخذ ورد ، بل إنه الحوار الروائي الخاص الذي يتحقق في حدود تراكيب مونولوجية ظاهريا . واما كانية هذا النوع من الحوار هي إحدى ميزات النثر الروائي الأكثر جوهرية التي تعجز عنها الأجناس الدرامية والأجناس الشعرية الخالصة .

ان مناطق الأبطال موضوع جدّ مثير بالنسبة إلى التحاليل الأسلوبية والألسنية : اذ يمكننا الوقوع فيها على تراكيب قميئة بالقاء ضوء جديد تماما على مسائل النحو والأسلوبية .

ونتوقف أخيراً عند واحد من أكثر أشكال إدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه أهمية وجوهية ألا وهو الأجناس الدخيلة .

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة ، فنية (كالقصص الاستطراذية ، والتمثيلات الغنائية والقصائد والمشاهد الدرامية للبحر) ، وخارجية عن الفن (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعلمية والدينية وغيرها) في قوامها . فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية ، ومن حيث الواقع فمن العسير جداً العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما . وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلدونها البنائية واستقلالها الذاتي وفردتها اللغوية والأسلوبية .

وهناك بالإضافة إلى ذلك مجموعة خاصة من الأجناس التي تضطلع في الروايات بدور بنائي جوهري جداً ، بل إنها تحدّد أحياناً بناء الكلّ الروائي إذ تخلق أجناساً روائية جديدة خاصة مثال ذلك الاعترافات ، اليوميات ، الرحلات ، السيرة الذاتية ، الرسائل وغيرها . هذه الأجناس قد لا تدخل في الرواية بوصفها جزءاً بنائياً جوهرياً منها وحسب ، بل قد تحدّد أيضاً شكل الرواية ككل (رواية الاعترافات ، رواية المذكرات ، الرواية في رسائل الخ) . إن كل جنس من هذه الأجناس يمتلك أشكاله اللفظية المعنوية الخاصة لاستيعاب جوانب مختلفة في الواقع . والرواية تستخدم هذه الأجناس بوصفها بالضبط أشكالاً جاهزة لاستيعاب الواقع بالكلمة .

إن دور هذه الأجناس التي تدخل الرواية عظيم بحيث قد يبدو أن الرواية تفتقد مقاربتها اللفظية الأصلية الخاصة للواقع ، وأنها في

حاجة إلى أشكال أخرى لتمهّد لها سبيل معالجة هذا الواقع ، أمّا هي فليست سوى توحيد تلفيقي ثانوي لتلك الأجناس الكلمية الأولى .

ان كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها ، ولهذا فهي تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمّق على نحو جديد تنوعها الكلامي . وكثيراً ما تكتسب لغات الأجناس الخارجة عن الفن التي تدخل الرواية أهمية بحيث ينشئ إدخال جنس ما (كالرسائل مثلاً) عصرّاً كاملاً ليس في تاريخ الرواية وحسب ، بل في تاريخ اللغة الأدبية أيضاً .

ان الأجناس التي تدخل الرواية يمكن أن تكون ذات قصيدة مباشرة ، كما يمكن أن تكون موضوعية شبيهة بالكامل أي محرومة حرماناً تاماً من مقاصد المؤلف (أي أن الكلمة لا تقول هذه الأجناس بل تعرضها فقط كأشياء) ، إلا أن هذه الأجناس تعكس في أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر ، وإن كانت بعض لحظاتها يمكن أن تظلّ بعيدة بشكل أو بآخر عن المعنى الأخير للعمل الأدبي .

وعلى هذا يمكن للأجناس الشعرية العروضية التي تدخل الرواية (كالأجناس الغنائية مثلاً) أن تكون من الناحية الشعرية ذات قصيدة مباشرة وذات امتلاء معنوي كامل . مثال ذلك القصائد الغنائية التي أدخلها غوته في « ويلهيلم ميستر » . وعلى هذا النحو أيضاً أدرج الرومنطيقيون أشعارهم في النثر . وهؤلاء ، كما هو معروف ، كانوا يعتبرون وجود الشعر في الرواية (بوصفه التعبير المباشر عن نوايا المؤلف) مقروّماً من مقوّمات هذا الجنس (أي الرواية) . وفي حالات أخرى تعكس القصائد الشعرية المخيلة نوايا المؤلف ، مثال ذلك قصيدة لينسكي في « يفغيني أونيفين » « أين ، أين ابتعلت ... » . وإذا كانت

الانصائد الشعرية في « ويلهيلم مييستر » يمكن نسبتها نسبة مباشرة إلى شعر غوته الغنائي (وهو الحاصل فعلا) ، فإن قصيدة « أين ، أين ابتعدت ... » لا تصبح نسبتها إطلاقاً إلى شعر بوشكين الغنائي ، أو على أبعد تقدير ، تصبح نسبتها إلى نوع خاص هو « أساليب المحاكاة الساخرة » (وإلى هذا النوع أيضاً يجب نسبة أبيات غرينيوف في « ابنة الضابط ») . أخيراً يمكن للأبيات الشعرية المدخلة إلى الرواية ان تكون موضوعية (شئية) على نحو يكاد يكون كاملاً ؛ مثال ذلك أشعار الكابيتين لبيبادكين في رواية دوستويفسكي « الأبالسة » .

ويصح الأمر نفسه على إدخال مختلف أنواع الحكم والأقوال المأثورة : فهذه أيضاً يمكن أن تتأرجح من الموضوعية الخالصة ، (« الكلمة المعروضة ») وحتى القصيدة المباشرة أي التي تكون فيها أقوالاً فلسفية كاملة المعنى يقولها المؤلف ذاته (أي كلمة مطلقة مقولة دون أي تحفظ أو مسافة) . وعلى سبيل المثال نجد في روايات جان بول الغنية جداً بالأقوال المأثورة سلماً طويلاً من التدرجات بين هذه الأقوال : من الموضوعية الخالصة حتى القصيدة المباشرة مع مختلف أشكال ودرجات عكس مقاصد المؤلف .

وفي « يفغيني اونغين » تأتي الأقوال المأثورة والحكم في مستوى محاكاة ساخرة أو سخرية ، أي ان مقاصد المؤلف تنعكس في هذه الأقوال بدرجات متفاوتة . إليكم هذه الحكمة على سبيل المثال :

من عاش وفكر لا بدّ

أن يحتقر الناس في قرارة نفسه ؛

ومن كان ذا إحساس لا بدّ

أن يقلقه شبح الأيتام التي لن تعود ،
لا بدّ أن يعزف عن المباهج ،
لا بدّ أن تلمسه أفعى الذكريات
وأن يتأكله الندم ، —

لأنها مؤداة على مستوى محاكاة ساخرة خفيفة ، لكننا نشعر طوال الوقت بقربها من مقاصد المؤلّف قريباً يكاد يكون اندماجاً .

لكن البيتين التاليين (وهما للمؤلّف المفترض مع أونيجين) :
وهذا كله كثيراً ما يضيفي

على الحديث رونقاً كبيراً

يعزّزان نبرات المحاكاة والسخرية ويلقيان ظلاً موضوعياً (شيئاً)
على هذه الحكمة . فنحن نرى أنها مبنية في مجال فعل صوت أونيجين ،
في أفق أونيجين وببرات أونيجين أيضاً .

لكن انعكاس مقاصد المؤلّف هنا — أي في مجال تردّد صوت
اونيجين ، في منطقة أونيجين — هو غيره عمّا في منطقة لينسكي (قارن
المحاكاة الساخرة لأبيات لينسكي التي تكاد تكون موضوعية (شيئية) .

هذا المثال يمكن أن يكون توضيحاً لما بحثناه سابقاً من تأثير كلام
البطل في كلام المؤلّف : فالقول المأثور الذي أوردناه مخترق بمقاصد
اونيجين (المشبعة بروح بايرون السائدة آنذاك) ، ولهذا لا يتعاطف
المؤلّف معها تعاطفاً تاماً ، بل يحتفظ بمسافة ما بينه وبينها .

ويزداد الأمر تعقيداً في حالة إدخال أجناس تعتبر جوهرية بالنسبة
إلى الرواية (كالاغترافات واليوميات وغيرها) . هذه الأجناس تحمل

أيضاً لغاتها الخاصة إلى الرواية ، لكن هذه اللغات هامة في المقام الأول بوصفها وجهات نظر خصبة بالنسبة إلى الموضوع ، وجهات نظر محرومة من الاصطلاحية الأدبية ، موسّعة للأفق اللغوي الأدبي ، مساعدة على غزو عوالم جديدة من الوعي بالكلمة لحساب الأدب ، عوالم سبق أن سُبرتْ وغزيتْ في دوائر أخرى (خارجة عن الأدب) من دوائر حياة الكلمة .

ان اللعب الفكاهي باللغات ، والحديث « غير الصادر عن المؤلف مباشرة » (حديث الراوية ، أو المؤلّف المفترض أو شخص من شخوص الرواية) وكلام الأبطال ومناطقهم ، وأخيراً الأجناس الدخيلة أو المؤطّرة هي الأشكال الأساسية لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه . وهذه الأشكال كلها تكمّن من تحقيق طريقة استخدام غير مباشر ، متحفّظ عليه ، تغريبي للغات . وهي كلها تدلّ على اكتساب الوعي اللغوي صفة النسبية ، وتعبّر عما يتناسب وهذا الوعي من إحساس بموضوعية (شيئية) اللغة وحدودها التاريخية والاجتماعية وحتى المبدئية (أي حدود اللغة بما هي لغة) . إن إكساب الوعي اللغوي صفة النسبية لا يفترض أبداً إكساب المقاصد المعنوية ذاتها هذه الصفة : فالمقاصد حتّى على أرضية الوعي اللغوي الثري يمكن أن تكون مطلقة . ولأن فكرة اللغة الوحيدة (بوصفها لغة فوق الشك والريبة ومطلقة) غريبة عن النثر الروائي يجب على الوعي الثري ، لهذا السبب بالذات ، أن يوزّع مقاصده المعنوية حتّى وإن كانت مطلقة توزيعاً أوركسترياً . فهذا الوعي يشعر بالضيق حين يجد نفسه في واحدة من لغات التنوع الكلامي العديدة فقط ، كما ان رنة لغوية واحدة لا تكفيه .

لقد تعرضنا إلى الأشكال الأساسية المميزة لأهم أنواع الرواية الأوروبية فقط ، لكن هذه الأشكال لا تستنفد بطبيعة الحال كل الطرق الممكنة لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه . إذ من الممكن ، بالإضافة إلى ما سبق ، قرن ومزاوجة كل هذه الأشكال في بعض الروايات ، وبالتالي في أنواع أخرى جديدة من هذا الجنس تنشئها هذه الروايات . والنموذج الكلاسيكي الذي لا تشوبه شائبة للجنس الروائي هو رواية سرفنتس « دون كيخوت » التي حققت بعمق وشمول فريدين كل ما في الكلمة الروائية المتنوعة كلاميا والحوارية داخليا من إمكانات فنية .

إن التنوع الكلامي الذي يُدخل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلام غريب بلغة غريبة يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلف تعبيراً مواربا . والكلمة في كلام من هذا النوع هي كلمة ذات ثنائية صوتية خاصة . إنها تخدم في آن متكلمين ، وتعبر في آن عن قصدين مختلفين : القصد المباشر للمتكلم في الرواية والقصد غير المباشر للمؤلف . في كلمة كهذه صوتان ، معنيان وتعبيران . إلا أن هذين الصوتين مترابطان حواريا ، فكأنهما يعرفان أحدهما الآخر (كما يعرف الردّان ، السؤال والجواب ، في الحوار أحدهما الآخر) ويبنيان على أساس معرفتهما أحدهما للآخر) ، كأنهما يتحادثان . إن الكلمة الثنائية الصوت ذات صفة حوارية داخلية دائما . ذلكم هو حال الكلمة الفكاهية والكلمة الساخرة وكلمة المحاكاة الساخرة ، ذلكم هو حال كلمة الراوية العاكسة ، والكلمة في كلام البطل ، ذلكم هو أخيرا حال كلمة الجنس الدخيل — إنها كلها كلمات ثنائية الصوت حوارية داخليا ، يكمن فيها كلها حوار محتمل ، لكنه ليس حوارا موسعا ، بل مركز بين صوتين ، نظرتين إلى العالم ، لغتين .

ان الكلمة الثنائية الصوت الحواريه داخليا ممكنة أيضاً ، بطبيعة الحال ، في النظام اللغوي المغلق ، الخالص والواحد ، الخالي من نسبية الوعي الثري اللغوي ، وهي بالتالي ممكنة أيضاً في الأجناس الشعرية الخالصة . إنما ليس لها هنا أي أرضية هامة وجوهرياً لتطورها . والكلمة الثنائية الصوت واسعة الانتشار في الأجناس البلاغية ، إلا أنها ، ببقائها هنا في حدود النظام اللغوي الواحد ، لا تثيرها العلاقة العميقة بقوى الصيرورة التاريخية المفككة للغة ولا تخصبها ، فهي ليست في أحسن الأحوال سوى صدى بعيد وضيق لهذه الصيرورة ، ضيق حتى مستوى الحاجة الفردية .

ان الثنائية الصوتية الشعرية والبلاغية هذه ، المقطوعة الصلة بعملية التفكك اللغوي ، يمكن ان تتطور بشكل مناسب إلى حوار فردي ، نقاش فردي وحديث بين شخصين ، إلا ان حدود هذا الحوار ستكون محايثة للغة واحدة وحيدة : قد تكون هذه الحدود متنافرة ، متناقضة ، إلا أنها لن تكون ذات تنوع كلامي ولا لغوي . ان مثل هذه الثنائية الصوتية التي تبقى في حدود نظام لغوي واحد مغلق يمكن ان تكون رفيقا ثانوياً للحوار وللأشكال المحاجية^(١) من الناحية الأسلوبية فقط . ان الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) للكلمة المكتفية بلغة واحدة ووحيدة وبأسلوب متماسك مونولوجيا لا يمكن ان تكون جوهرياً أبداً : إنها لعب ، إنها زوبعة في فنجان .

وليست هذه حال الثنائية الصوتية الثرية . فثنائية الصوت هنا ، على أرضية النثر الروائي ، لا تمتح طاقتها وازدواجية معناها الحوارية

١ إنها لا تصبح جوهرياً في الكلاسيكية الجديدة إلا في الأجناس الوضعية ولا سيما في المهجاء .

من تنوع الأصوات وحالات سوء التفاهم والتناقضات الفردية (وإن كانت هذه مأساوية ونا أسبابها العميقة في المصائر الفردية) (١) ، بل ان هذه الثنائية الصوتية في الرواية تمتد بجذورها عميقا في التنوع الكلامي والتنوع اللغوي الاجتماعي الجوهري . صحيح ان التنوع الكلامي يتمثل في الرواية عامة في أشخاص دائماً ، ويتجسد في صور فردية لأناس ذوي اختلافات وتناقضات مفردة . لكن هذه التناقضات هنا بين إرادات الأفراد وعقولهم تغوص في التنوع الكلامي الذي يعيد إدراكها . ان تناقضات الأفراد هنا ليست سوى التعمم الظاهرة فوق سطح التنوع الكلامي الاجتماعي ، هذا التنوع الذي يلعب ويعصف ويجعلها بسلطانه متناقضة ، ويشبع وعيها وكلماتها بتناقضيته الجوهرية .

ولهذا فالحوارية الداخلية للكلمة النثرية الفنية الثنائية الصوت لا يمكن أن تستنفد أبداً من حيث موضوع السرد أو التصوير (كما لا يمكن للطاقة الاستعارية للغة أن تستنفد في هذا المجال) ، لا يمكن أن تنتشر حتى النهاية في حوار مباشر يتصل بالحكاية أو في حوار إشكالي يفعل تفعيلاً كاملاً القدرة الحوارية الداخلية الكامنة في التنوع الكلامي اللغوي . ان الحوارية الداخلية للكلمة النثرية الحقة التي تنشأ عضوياً من اللغة المفككة المتنوعة كلامياً لا يمكن أن تكتسب صفة درامية جوهرية وتكتمل درامياً (تكتمل بشكل حقيقي) ، لأنها أوسع من أن تحتوى احتواءً كاملاً في إطار حوار مباشر أو حديث أشخاص ، ولا يمكن

١ في نطاق العالم الشعري واللغة الواحدة كل ما هو جوهري في هذه الاختلافات والتناقضات يمكن ويجب أن يتطور في حوار مباشر ودرامي خالص .

تقسيمها تقسيماً كاملاً إلى ردود مفصولة فصلاً واضحاً (١) . ثنائية الصوت هذه متشكلة مسبقاً في اللغة ذاتها (تماماً كالاستعارة الحقيقية والاسطورة) ، في اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تتشكل تاريخياً وتتفكك وتتمزق اجتماعياً في صيرورتها هذه .

إن إشاعة النسبية في الوعي اللغوي ومشاركته الجوهرية في التنوع والتعدد الكلامي للغات التي في طور التشكل ، وتوهان مقاصد هذا الوعي المعنوية والتعبيرية ونواياه في اللغات (الموعاة بنفس النسبة ، والموضوعية بنفس النسبة) ، وحتمية تكلم هذا الوعي كلاماً غير مباشر ، متحفظاً ، موارباً - هذه كلها هي المقدمات الضرورية للثنائية الصوتية الثرية ، الفنية للكلمة . هذه الثنائية الصوتية يجدها الروائي قائمة في التنوع الكلامي اللغوي والتنوع اللغوي اللذين يغمران وعيه ويغذيانه ، ولا تنشأ في غمار المحاجة البلاغية الفردية مع الأشخاص الآخرين .

فاذا فقد الروائي الأرضية اللغوية للأسلوب النثري ، ولم يستطع الارتفاع إلى مستوى الوعي اللغوي النسبي ، وأصم أذنيه عن الثنائية الصوتية العضوية للكلمة الحية المتكونة وعن حواريتها الداخلية ، فإنه لن يفهم أبداً إمكانات الجنس الروائي الفعلية ومهامه وأن يحققها : سيكون بوسعه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه الرواية إلى حد بعيد تأليفاً وموضوعاً ، عملاً « مصنوعاً » تماماً كالرواية ، لكنه لن يخلق رواية ، إذ أن الأسلوب سيفضحه دائماً . سرى وحدة وثيقة

١ هذه الردود تكون عادة أكثر حدة ودرامية واكتمالاً بقدر ما تكون اللغة أكثر تماسكاً ووحداً .

بنفسها، سداجة^١ أو غباء، للغة أحادية الصوت سيالة^٢ وخالصة (أو لغة ذات ثنائية صوتية مختلفة ومصطنعة بشكل بدائي) . سرى ان تطهير اللغة وتخليصها من التناقض جاءه بسهولة ويسر : فهو بكل بساطة لا يسمع التنوع الكلامي الجوهرى للغة الفعلية ؛ اذ انه يعتبر النغمات الثانوية الاجتماعية التي تعطي الكلمات رنتها الخاصة تشويشات تنبغي لإزالتها ، فتتحول الرواية المقطوعة الصلة بالتباين اللغوي الحقيقي في معظم الأحيان إلى دراما للقراءة ذات ملاحظات مطوّرة « ومشغولة فنيا » (أي إلى دراما سيئة بطبيعة الحال) ، وتجد لغة المؤلف نفسها في رواية كهذه مقطوعة الصلة بالتباين اللغوي في وضع حرج وسخيف - وضع لغة الملاحظة الدرامية (١) .

ان الكلمة الثرية الثنائية الصوت ذات معنيين . لكن الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة هي أيضاً ثنائية المعنى ومتعددة المعنى . وفي هذا اختلافها الأساسي عن الكلمة المفهوم والكلمة المصطلح . الكلمة الشعرية مجاز يستوجب إحساساً جلياً بمعنيين فيه .

ولكن كيفما كان فهم العلاقة المتبادلة بين المعنيين في الرمز الشعري (المجاز) ، إلا ان هذه العلاقة المتبادلة ليست على أي حال ذات طبيعة حوارية ، ولا يجوز أبداً وفي أي ظرف من الظروف تصوّر المجاز (الاستعارة مثلاً) مطوّراً في حدّي حوار ، أي تصور المعنيين موزعين بين صوتين مختلفين . ولهذا السبب فثنائية معنى الرمز (أو تعددية معناه) لا تستلعي أبداً ثنائية نبرته ، بل على العكس ، ذلك ان ثنائية

١ شيلفان في دراساته المعروفة في نظرية الرواية وتقنياتها يسترشد بالضبط بمثل هذه الروائية غير الروائية ، ويتجاهل بالضبط إمكانات الجنس الروائي الخاصة . شيلفان منظرراً أصم أذنيه عن التباين اللغوي وإلى نتيجته المتميزة التي هي الكلمة الثنائية الصوت .

المعنى الشعرية تكتفي بصوت واحد وبنظام نبروي واحد . يمكن تفسير العلاقات المتبادلة بين المعاني في الرمز تفسيراً منطقياً (كعلاقة الفردي أو الخاص بالعام ، مثال ذلك اسم العلم الذي يصبح رمزا ، أو كعلاقة الشخص بالمرء الخ) ؛ ويمكن تفسير فهمها فهماً فلسفياً انطولوجياً بوصفها علاقة العرض بالجوهر الخ ، كما يمكن إبراز الجانب التقويمي الانفعالي لهذه العلاقة المتبادلة في المقام الأول ، إلا ان كل أنواع العلاقة المتبادلة بين المعاني هذه لا تخرج ولا يمكن أن تخرج عن نطاق علاقة الكلمة بموضوعها وبمختلف لحظات هذا الموضوع . فبين الكلمة والموضوع يجري الحدث كله ، ولعب الرمز الشعري كله . الرمز لا يستطيع أن يفترض علاقة جوهرية بالكلمة الغريبة ، بالصوت الغريب . ان تعددية معنى الرمز الشعري تفترض وحدة الصوت وتطابقه معها ووحدةانيته الكاملة في كلمته . وما ان يقتحم لعب الرمز هذا صوت غريب أو نبرة غريبة أو وجهة نظر أخرى حتى ينهار المستوى الشعري ويتحوّل الرمز إلى المستوى النثري . .

ويكفي لفهم الفرق بين ثنائية المعنى الشعرية وثنائية الصوت النثرية أن ندرك أي رمز ونضفي عليه نبرة ساخرة (في سياق جوهري مناسب بطبيعة الحال) أي يكفي أن ندرج صوتنا فيه ، ونعكس قصبنا الجديل فيه مواربة (١) . بهذا يتحوّل الرمز الشعري ، مع بقائه رمزاً بطبيعة

١ اعتاد الكسي الكسندروف وتشف كارينين أن ينأى بنفسه عن بعض الكلمات والتعبيرية المرتبطة بها . كان يبني تراكيب ثنائية الصوت دون أي سياق ، بل حصراً على مستوى قصدي : « وكما ترين ، زوج رقيق ، رقيق كما في السنة الثانية من زواجه ، كان يتحرق شوقاً لرؤيتك - قال بصوته الرفيع البطيء وبنبرته التي كان يستعملها على الدوام تقريباً معها ، نبرة السخرية من كان يمكن أن يتكلم على هذا النحو فعلاً » (« انا كارينينا » ، الجزء الأول ، الفصل الثلاثون) .

الحال ، إلى المستوى الثري ويصبح كلمة ثنائية الصوت : إذ تتدخل بين الكلمة والموضوع كلمة غريبة ، نبرة غريبة ، ويسقط على الرمز ظل الموضوع (وفي هذه الحالة تكون البنية الثنائية الصوت بدائية وبسيطة) .

مثالنا على أبسط أنواع إسباغ الثرية على الرمز الشعري في «يفغيني اونيغين» هو المقطع المتعلق بلينسكي :

كان يفغيني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب .

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير ، كالقمر... (١)

ان الرموز الشعرية في هذا المقطع موجهة فوراً في مستويين : مستوى أغنية لينسكي ذاتها — أي في الأفق المعنوي والتعبيري لنفس مشبعة بروح تجمع « غابة غوتينغن (٢) ... ، وفي مستوى كلام بوشكين الذي كانت روح غوتينغن بالنسبة إليه ظاهرة جديدة لكنها آخذة لأن تصبح نموذجية من ظواهر التنوع الكلامي الأدبي للعصر : نغمة جديدة ، صوت جديد في تنوع أصوات اللغة الأدبية ، والمذاهب الأدبية والحياة المحكومة بهذه المذاهب . والأصوات الأخرى في هذا التنوع الكلامي

١ سنقوم بتحليل^٢ هذا المثال في مقالنا « من تاريخ الكلمة الروائية » .

٢ هو تجمع شعراء في مدينة غوتينغن الألمانية بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٤ قريب في اتجاهه من اتجاه « الماصقة والافتحام » لكنه أكثر اعتدالاً . نادى بتقديس الطبيعة ، وبالإخلاص للمثل العليا الأخلاقية .

(المترجم)

الأدبي الحياتي هي : لغة أونيغن البيرونية — الشاتوبريانية . ولغة ريتشاردسون ، وعالم تاتيانا القروية ، واللغة الحياتية لعزبة آل لارين ، ولغة تاتيانا البطرسبورجية وعالمها ، ولغات أخرى بما فيها لغات المؤلف المختلفة ، غير المباشرة ، المتغيرة باستمرار على مدى الرواية الشعرية . هذا التنوع الكلامي كله (و « يغفيني أونيغن » موسوعة أساليب العصر ولغاته) يوزع مقاصد المؤلف توزيعا أوركسترايا وينشئ الأسلوب الروائي حقاً لهذا العمل .

وهكذا تغدو صور المقطع الذي أوردناه ، وهي رموز شعرية ثنائية المعنى (استعارية) في منظور لينسكي القصدي ، رموزاً ثرية ثنائية الصوت في نظام كلام بوشكين . إنها ، بطبيعة الحال ، رموز ثرية فنية حقيقية نشأت من التنوع الكلامي للغة العصر الأدبية التي هي في طريق التشكل ، وليست محاكاة بلاغية سطحية ساخرة أو سخرية .

ذلكم هو الفرق بين ثنائية الصوت العمالية الفنية وثنائية معنى الرمز الشعري الخالص أو تعدد ديمته الأحادية الصوت . ان ثنائية المعنى للكلمة الثنائية الصوت حوارية داخليا ، مشحونة بالحوار ، ويمكنها ، بالفعل أن تولد حوارات بين أصوات مفرقة فعلا (لكنها ليست حوارات درامية ، بل حوارات ثرية لا مخرج لها) . إلا ان ثنائية الصوت في هذا لا تستنفد ذاتها أبداً في هذه الحوارات ، ولا يمكن أن تُستخرج استخراجاً تاماً من الكلمة لا عن طريق تجزئتها المنطقية العقلانية وتوزيعها على عناصر الجملة المركبة الواحدة مونولوجيا (كما في البلاغة) ، ولا عن طريق التقطيع الدرامي للردود في الحوار الناجز . وثنائية الصوت الحقيقية ، اذ تولد حوارات روائية ثرية ، لا تستنفد

ذاتها فيها ، بل تبقى في الكلمة ، في اللغة مصدراً للحوارية لا ينضب ، ذلك ان الحوارية الداخية للكلمة هي الرفيق الضروري لتفكك اللغة ، ونتيجةً اكتظاظها بالمقاصد المتباينة . وهذا التفكك وما يرتبط به من اكتظاظ كل الكلمات والأشكال بالمقاصد وإثقالها بها هو الرفيق الضروري للصيرورة التاريخية المتناقضة اجتماعياً للغة .

وإذا كانت مشكلة الرمز الشعري هي المشكلة المركزية لنظرية الشعر ، فمشكلة الكلمة الثنائية الصوت ، ذات الحوارية الداخية في مختلف أشكالها وأنماطها ، هي المشكلة المركزية لنظرية النثر الفني .

ان الموضوع محاط ومغلف بالنسبة إلى الناثر الروائي بكلمة الآخر عن هذا الموضوع ، فهو متحفظ عايه ، مُحَاجَج فيه ، مفسر بمعان مختلفة ومقوم بتقويمات مختلفة ، لا يمكن فصاه عن الوعي الاجتماعي المتناقض له (للموضوع) . والروائي يتكلم عن هذا « العالم المتحفظ عايه » باغة متناقضة ، حوارية داخيا . وعلى هذا تنكشف اللغة والموضوع للروائي في مظهرهما التاريخي ، في صيرورتهما الاجتماعية المتناقضة . فلا وجود بالنسبة إليه لعالم خارج الإدراك الاجتماعي المتناقض لهذا العالم ، ولا وجود للغة خارج المقاصد المتناقضة المفككة لهذه اللغة . ولهذا السبب تصبح وحدة اللغة في الرواية كما في الشعر (وبكلام أدق وحدة اللغات) وحدة عميقة لكنها أصيلة مع موضوعها ، مع عالمها . وكما تبدو الصورة الشعرية مولودة من اللغة ذاتها وناشئة منها بشكل عضوي ومتشككة فيها مسبقاً ، كذلك تباو الصور الروائية ما تمحمة التحاماً عضوياً بلغتها المتنوعة الأصوات ، فكأنها متشككة مسبقاً فيها ، في ثنايا تناقضيتها العضوية الخاصة . ان « تحفظية » العالم « وتحادية »

اللغة تندمجان في الرواية في حدث واحد هو حدث الصيرورة المتناقضة للعالم في الوعي الاجتماعي والكلمة .

وعلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق أيضاً أن تشق طريقها إلى موضوعها عبر كلمة الغير التي تافهه ، وهي أيضاً تلتقي أمامها مسبقاً لغة متناقضة ، وعاليها أن تشق طريقها إلى وحدتها (أي اللغة) المبدعة (وليست المعطاة أو الناجزة) وإلى قصديتها الخالصة . إلا ان طريق الكلمة الشعرية هذا إلى موضوعها وإلى وحدة اللغة ، وهو طريق تلتقي فيه دائماً بكلمة الغير وتتبادل التوجه معها ، يبقى في خبث عماية الإبداع ويُزال كما تزال الأخشاب بعد أن ينتهي البناء، فينهض بعدها العمل الناجز كلاماً وحيداً مركزاً من حيث موضوعه عن العالم « البكر » . ولا تبلغ الكلمة الشعرية الناجزة هذا المستوى من النقاء في وحدانية الصوت ؛ ، ومن صراحة القصد المطابقة إلا على حساب قدر معين من اصطلاحية اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة اللغة الشعرية الخالصة ، المسحوبة من التداول اليومي الحياتي ، الواقعة خارج التاريخ ، فكرة لغة الآلهة قد ولدت على أرضية الشعر بوصفها فلسفة طوباوية لأجناسه ، فان فكرة وجود اللغات وجوداً حياً ومشخصاً من الناحية التاريخية ألصق بالنثر الفني وقريبة منه . ان النثر الفني يفترض إحساساً مقصوداً بعيانية الكلمة الحية ونسبيتها التاريخيتين والاجتماعيتين ومشاركتها في الصيرورة التاريخية والصراع الاجتماعي ؛ فيأخذ الكلمة ولماً تبرد من أتون الصراع والعداء ولماً يحسم أمرها ، بل وهي متناهية بين المقاصد والنبرات المتعادية ، ويخضعها وهي كذلك إلى وحدة أساوبه الديناميكية .

الفصل الرابع المتكلم في الرواية

رأينا ان التنوع الكلامي الاجتماعي ، ان الإدراك المتناقض للعالم والمجتمع الذي يوزع الموضوع الروائي اوركسترا ليا ، يدخل الرواية إما كآليات للغات الأجناس والمهن واللغات الاجتماعية الأخرى ، وهي آليات غير شخصية لكنها واعدة بصنور المتكلمين ، وإما كصور مجسدة للمؤلف الاصطلاحي والرواة وأخيراً الأبطال .

الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة ويقينية يقينية ساذجة (أو اصطلاحية) . اللغة تُعطى الروائي مفككة ومتنوعة كلاميا . ولهذا السبب فعلى حين يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية ، وحتى حين يُعمل الروائي لغته الواحدة والمستقرة نهائيا (دون مسافة ، دون انعكاس موارد ، دون تحفظ) ، فإنه يعرف ، مع هذا ، ان اللغة ليست ذات دلالة عامة ، وليست يقينية يقينية مطابقة ، بل انها ترد في وسط تنوع كلامي ، وانه يجب حمايتها وتنقيتها والدفاع عنها وتعليقها . ولهذا السبب فالغة واحدة ومباشرة كهذه لغة للرواية هي لغة محاجة وتقريرية ، أي انها مترابطة حواريا مع التنوع الكلامي .

وهذا هو الذي يحدّد التوجّه الخاصّ تماماً للكلمة في الرواية — توجّهها المنازَع فيه ، الخلافي والمُحاجِج . فهي (أي الكلمة) لا تستطيع ان تنسى (سداجة أو اصطناعاً) التنوع الكلامي المحيط بها أو أن تتجاهله .

وهكذا يدخل التنوع الكلامي إما بشخصه في الرواية ، إن صح التعبير ، فيتجسّد فيها مادياً في صور المتكلمين ، أو يدخلها بوصفه خلفية مشبعة للحوارية فيحدّد بذلك الوقع الخاص للكلمة الروائية الباشرة .

ومن هنا الخصوصية الاستثنائية الأهمية للجنس الروائي وهي ان الإنسان في الرواية هو ، جوهرياً ، إنسان متكلم ؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة ، يحملون لغتهم الخاصة .

ان موضوع الجنس الروائي الأساسي " المميّز " الذي يفتق أصالة هذا الجنس الاساوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته .

ولفهم تأكيدنا هذا فهما صحيحا ينبغي أن نبرز بجلاء كامل ثلاث لحظات :

١ — الإنسان المتكلم وكلمته في الرواية هما موضوع تصوير كاهي وفني . ان كلمة الإنسان المتكلم في الرواية لا تُنقل وتستعاد فقط ، بل إنها ، تحديداً ، تصوّر فنيا ، وهي ، بخلاف الدراما ، تصوّر إلى هذا بكلمة أخرى (هي كلمة المؤلف . لكن الإنسان المتكلم وكلمته بوصفهما موضوع الكلمة الأخرى هما موضوع خاص متميز : فالكلمة لا يمكن التكلم عنها كما نتكلم عن موضوعات الكلام الأخرى — عن الأشياء

الصماتة والظواهر والأحداث الخ ، بل انها تتطلب وسائل كلام وتصوير كامي شكالية خاصة جداً .

٢ — الإنسان المتكلم في الرواية هو ، جوهريا ، انسان اجتماعي ، مشخص ، محدد تاريخيا ، وكلمته لغة اجتماعية (حتى وإن كانت جنينية) وليست « طعجة فردية » . ان الخلق الفردي والمصائر الفردية والكلمة الفردية التي لا يحكمها إلا هذا الخلق وهذه المصائر لا تتم بمجد ذاتها الرواية . فمن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما، إلى انتشار اجتماعي ما، فهي لغة بالقدرة . ولهذا السبب يمكن لكلمة البطل أيضاً أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامي فيها .

٣ — الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب ايديولوجيا بقدر أو آخر ، وكلمته هي دائما قول ايديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية . والكلمة قولاً ايديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية ، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعباً بالكلمات لا موضوع له . زد على ذلك ان الرواية ، بفضل التصوير المشبع حواريا للكلمة الممتلئة ايديولوجيا (والكلمة في معظم الأحوال هنا كلمة حيوية وفعالة) هي أقل الأجناس الكلامية الأخرى كلها مواتاة « للجمالية » (esthétisme) ، واللعب الشكلي الخالص بالكلمات . وعلى هذا فلا « جمالية » القائل بها ، حين يعكف على روايته ، في بنائها الشكلي ، بل في ان الذي يصور في الرواية هو الإنسان المتكلم ، صاحب ايديولوجيا « الجمالية » الذي يقول قناعته التي تتعرض بلورها للاختبار في الرواية . هذه هي حال « صمورة دوريان غريبي » لأويالده ،

وتكلم هي حال توماس مان المبكر وهنري دي رينيه وهو يسمنس المبكر وبـريس المبكر واندريه جيد المبكر . وهكذا يصبح حتى القائل بالجمالية ، اذ يعكف على كتابة روايته ، صاحب إيديولوجيا في هذا الجنس الفني يدافع عن مواقعه الإيديولوجية ويختبرها ، يصبح مقرّظاً ومحاججاً .

الإنسان المتكلم وكلمته هما الموضوع المميز للرواية والخالق لخصوصية هذا الجنس كما قلنا . لكن ليس الإنسان المتكلم هو الذي يصوّر وحده في الرواية ، بل ان هذا الإنسان لا يصوّر في الرواية بوصفه متكلماً وحسب . فالإنسان في الرواية يمكنه أن يفعل لا أقلّ مما يفعل في الدراما و الملحمة ، لكن فعله هذا يثار هنا في الرواية من الناحية الإيديولوجية دائماً ، يقترن دائماً بالكلمة (حتى وإن كانت ممكنة فقط) ، بفكرة إيديولوجية ، ويحقق موقفاً إيديولوجياً معيناً . ان فعل البطل في الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الإيديولوجي كما لاختبار هذا الموقف ، لاختبار كلمته . والحقيقة ان القرن التاسع عشر أوجد نوعاً هاماً جديداً من الرواية ، البطل فيه هو الإنسان المتكلم فقط ، العاجز عن الفعل ، المحكوم عليه بالكلمة المجردة : بالحلم ، بالوعظ الباطل ، بالاستاذية ، بالتأمل العقيم الخ . تكلم على سبيل المثال رواية الاختبار الروسية — اختبار المثقف صاحب الإيديولوجيا (وأبسط نماذجها رواية « رودين ») .

ان مثل هذا البطل غير الفاعل ليس سوى أحد أنواع موضوعات البطل الروائي . ان البطل في الرواية يفعل في الرواية لا أقلّ مما يفعل في الملحمة عادة . لكن الفرق الجوهرى بينه وبين البطل الماحمي أنه لا

يفعل فقط بل يتكلم أيضاً ، لكن فعله ليس ذا قيمة عامة وليس مسلماً به بشكل مطلق ولا يحدث في عالم ملحمي ذي قيمة عامة ومسلّم به . ولهذا السبب يحتاج مثل هذا الفعل دائماً إلى تحفظ إيديولوجي ، فوراءه دائماً موقف إيديولوجي معيّن ليس هو الممكن الوحيد ، ولهذا فهو خلافي ، عرضة للنقاش . ان الموقف الإيديولوجي للبطل الملحمي ذو قيمة عامة للعالم الملحمي كله ، اذ ليس له (أي للبطل) أيديولوجيته الخاصة التي يمكن أن تقوم إلى جانبها وتعيش أيديولوجيات أخرى . يمكن للبطل الملحمي بطبيعة الحال أن يلقي خطبا طويلة (بينما يمكن للبطل أن يصمت) ، لكن كلمته غير مميزة إيديولوجيا (لأنها مميزة من الناحية الشكلية فقط أي من حيث التأليف والموضوع (Sujet) ، بل لأنها مندمجة في كلمة المؤلف . لكن المؤلف لا يبرز هو الآخر إيديولوجيته ، فهذه مندمجة بالإيديولوجيا العامة التي هي الإيديولوجيا الوحيدة الممكنة . في المأحمة أفق واحد ووحيد ، أما في الرواية فعدة آفاق ، والبطل يفعل عادة في حدود أفقه هو . لهذا السبب ليس في المأحمة متكلمون بوصفهم ممثلي لغات مختلفة . المتكلم هنا هو ، في الواقع ، المؤلف وحده ، والكلمة هنا هي كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة فقط .

وفي الرواية يمكن أيضاً إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضاً بطبيعة الحال) بطريقة لا غبار عليها كما يعتمد المؤلف (تماما كما يجب على أي كائن ان يفعل) ، لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية المأحمية الساذجة . فاذا كان الموقف الإيديولوجي لبطل كهذا غير متميز عن أيديولوجيا المؤلف (لاندماجه فيه) ، فانه متميز

على أي حال عن التنوع الكلامي المحيط : ذلك ان عصمة البطل تواجه التنوع الكلامي تقريظيا ومحاجيا . مثال ذلك أبطال رواية الباروكو المصومون الذين لا تشوبهم شائبة وأبطال الرواية العاطفية كغرانديسون على سبيل المثال . ان تصرفات هؤلاء الأبطال منارة ايديولوجيا ومتحفظ عليها بالكلمة التقريضية والمحاجية .

ان فعل بطل الرواية متميز دائما من الناحية الإيديولوجية : فهو (أي البطل) يعيش ويفعل في عالمه الأيديولوجي الخاص (وليس في عالم الملحمة الواحد الوحيد) ، وله إدراكه الخاص للعالم الذي يتجسد في الفعل والكلمة .

ولكن لماذا يتعذر بجلاء الموقف الإيديولوجي للبطل ولعالمه الإيديولوجي القائم في أساس هذا الموقف من خلال أفعال البطل ذاتها ومن خلالها وحدها دون اللجوء إلى تصوير كلمته ؟

ان العالم الإيديولوجي للآخر (العالم الإيديولوجي الغريب) يتعذر تصويره التصوير المناسب ما لم نمكنه من إسماع صوته ، وما لم نبين كلمته الخاصة . ذلك ان الكلمة المناسبة فعلا لتصوير العالم الإيديولوجي الغريب الخاص لا يمكن ان تكون إلا كلمته هو ، حتى وإن لم تكن وحدها بل مشتركة مع كلمة المؤلف . قد لا يفسح الروائي المجال أمام بطله ليقول كلمته المباشرة ، وقد يقتصر على تصوير أفعاله فقط ، لكن لا بد من أن تُسمع في تصوير المؤلف بالضرورة ، هذا إذا كان هذا التصوير جوهريا ومناسبا ، كلمة الآخر ، كلمة البطل إلى جانب كلام المؤلف (راجع التراكيب الهجينة التي حللناها في الفصل السابق) .

ليس من المحتمي أبداً كما رأينا في الفصل السابق أن يتجسد الإنسان المتكلم في الرواية في بطل . فالبطل ليس سوى أحد أشكال الإنسان المتكلم (وهو أهم هذه الأشكال في حقيقة الأمر) . ذلك ان لغات التنوع الكلامي تدخل الرواية في شكل أساليب محاكاة ساخرة عديمة الشخصية (كما عند الفكاهيين الإنكليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير أساليب المحاكاة الساخرة ، في شكل « سكاكز » وأشكال أجناس دخيلة وفي شكل مؤلفين اصطلاحيين ؛ وأخيراً ، حتى كلام المؤلف المطلق نراه ، لكونه محاجياً وتقرظياً أي لكونه يضع نفسه من حيث هو لغة خاصة في مواجهة لغات التنوع الكلامي الأخرى ، مركّزاً على ذاته إلى حد ما ، أي إنه لا يصور فقط بل يصور .

هذه اللغات كلها ، حتى تلك التي لا تتجسد منها في بطل ، تكون مشخصة اجتماعياً وتاريخياً وشيئية بقدر أو بآخر (فوحدها اللغة الواحدة الوحيدة التي لا تعرف لغات أخرى إلى جانبها يمكن ألا تكون موضوعاً شيئاً) ، ولهذا السبب تراءى وراء هذه اللغات كلها صور المتكلمين في لباسهم الاجتماعي والتاريخي الشخص . فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس بصورة الإنسان بحد ذاته ، بل بصورة اللغة . ولكن على اللغة ، كيما تصبح صورة فنية ، أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة وتقرن بصورة الإنسان المتكلم .

فاذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع الكلامي ، فإن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة ، مشكلة صورة اللغة .

ينبغي القول إن هذه المشكلة لم تطرح حتى الآن بكل حجمها ومبدئيتها . ولهذا كانت خصوصية الأسلوبية الروائية تغيب عن نظر الباحثين . إلا أن بعضهم كان ، مع هذا ، يتحسس هذه المشكلة : فقد أخذ اهتمام الباحثين في دراستهم النثر الفني يتركز بصورة متزايدة على ظواهر خاصة متميزة كأسلوبية اللغات والمحاكاة الساخرة للغات والسكاز . فما تتصف به هذه الظواهر جميعا أن الكلمة فيها لا تصوّر فقط ، إنما هي نفسها تصوّر ، وأن اللغة الاجتماعية فيها ، سواء كانت لغة جنس أو مهنة أو اتجاه ، تصبح موضوع استعادة حرة وموجّهة فنيا ، موضوع إعادة تشكيل ، موضوع تحوير فني : إذ كانت تختار اللحظات النموذجية في اللغة والمميزة لها أو حتى الجوهرية من حيث الرمز . هذا الابتعاد عن الواقع التجريبي للغة المصوّرة قد يكون ، إلى هذا ، ذا شأن كبير ليس بمعنى الفرز المتميز للحظات متوفرة في لغة ما والمغالاة في تشويهها وحسب ، وإنما بمعنى الخلق الحر بروح هذه اللغة للحظات غريبة تماما عن تجريبية هذه اللغة . مثل هذا الرفع للحظات في اللغة إلى مستوى رموز اللغة أمر يميز السكاز خاصة (ليسكوف وعلى الأنخص ريميزوف) . زد على ذلك أن هذه الظواهر كلها (من أسلبة ومحاكاة ساخرة وسكاز) ظواهر ثنائية الصوت وثنائية اللغة كما بينا سابقا .

وفي الوقت نفسه وبالتوازي مع هذا الاهتمام بظاهرة الأسلبة والمحاكاة الساخرة والسكاز ظهر اهتمام حاد بمسألة نقل كلام الغير وبمسألة الأشكال النحوية والأسلوبية لهذا النقل . وقد ظهر هذا الاهتمام في علم اللغة والأدب الروماني الجرمانى خاصة . وعلى الرغم من أن ممثلي هذا العلم ركزوا اهتمامهم أساسا على الجانب الألسني الأسلوبي

لهذه المسألة (أو حتى على جانبها الصر في النحوي الضيق) ، إلا أنهم اقتربوا اقتراباً كبيراً جداً مع هذا (وخصوصاً ليوشبييتسر) من مسألة التصوير الفني للغة الآخر (اللغة الغريبة) التي هي المسألة المركزية في النثر الروائي . إلا أن هؤلاء لم يطرحوا على الرغم من هذا كله مشكلة صورة اللغة بوضوح كامل ، كما أن طرح مسألة نقل كلام الآخر لم يكن هو نفسه على المستوى المطلوب من الشمول والمبدئية .

أن نقل كلام الغير وكلمة الغير ومناقشتها واحد من أكثر موضوعات الكلام الإنساني انتشاراً وجوهية . فكلامنا في كل مجالات الحياة والإبداع الإيديولوجي يزخر بكلمات الآخرين ننقلها بدرجات متفاوتة جداً من الدقة والنزاهة . وبقدر ما تكون الحياة الاجتماعية للجماعة المتكلمة أكثر توتراً وتبايناً وسموًا ، تكتسب كلمة الغير وقوله بوصفها مادة للنقل المتحيّز والتفسير والمناقشة والتقييم والدحض والتأييد والتطوير اللاحق مزيداً من الأهمية بين موضوعات الكلام .

أن موضوع الإنسان المتكلم وكلمته يتطلب دائماً وسائل كلام شكلية خاصة . فالكلمة بوصفها موضوع كلمة أخرى هي ، كما قلنا ، موضوع (Sui Generis *) يطرح على لغتنا مهام خاصة .

وعليه نرى من الضروري التعرض لأهمية موضوع الإنسان المتكلم وكلمته في مجالات الحياة والإيديولوجيا الخارجة عن الفن قبل الانتقال إلى مسائل التصوير الفني للكلام الغريب في استهدافه صورة اللغة . ولئن لم يكن في كل أشكال نقل الكلام الغريب خارج الرواية

* أصيل ، نحاس .

استهداف حاسم لصورة اللغة ، فهذه الأشكال كلها تستخدم في الرواية وتُخصبها إذ تتحول فيها وتخضع إلى وحدة غائية جديدة (كما ان الرواية بدورها تؤثر تأثيراً هائلاً في الإدراك الخارج عن الفن للكلمة وفي نقلها) .

ولموضوع الإنسان المتكلم أهمية عظيمة في حياتنا اليومية . فنحن نسمع في كل خطوة من خطواتنا كلاماً عن المتكلم وكامته . ويمكن القول دون تردد ان الناس في حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عمّا يقوله الآخرون : يناقون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه وآراءه ، يتذكرونها ، يزنونها ، يناقشونها ، يستأفون منها ، يوافقونه عليها ، يعارضونه فيها ، يستشهدون بها ألخ . وإذا ما أنصتنا إلى مقاطع من حوار خام في الشارع ، بين الجمهور ، في الطواير ، في ردهات المسارح ودور السينما ، لا بدّ أن نسمع مقدار ما تتردّد كلمات مثل : « يقول » ، « يقولون » ، « قال » ، وفي الحديث السريع بين الناس في الشارع كثيراً ما تختلط هذه الكلمة في كلّ واحد — « يقول . . . تقول . . . أقول . . . وما أخطر كلمة « كاهم يقولون » وكلمة « قال » في الرأي العام ، في النميّة الإجتماعية ، في النقولات ، في اغتياب الناس ألخ . كما علينا أيضاً الأخذ بعين الاعتبار القيمة النفسية (السيكولوجية) للحياة لما يقوله الآخرون فينا وأهمية فهمنا وتفسيرنا لهذه الكلمات (« التفسير الحياتي ») .

ولا تتضاءل قيمة موضوعنا إطلاقاً في مجالات التواصل الحياتي الأرقى والأكثر تنظيماً . فأيّ محادثة تزخر بنقل كلمات الغير وتأويلها ، وفي كل خطوة نقع فيها على « مقبوس » أو « استشهد » بما قاله فلان ،

بـ « يقولون » ، بـ « كُهِم يقولون » ، بكلمات محادثنا ، بكلماتنا التي قلناها نحن سابقا ، بالصحيفة ، بقرار ما ، بوثيقة ما ، بكتاب ما الخ ومعظم هذه المعلومات والآراء لا تُنقل بشكل مباشر على أنها معاماتنا أو آراؤنا ، بل نعزوها إلى مصدر عام غير محدد : « سمعتُ » ، « يُعْتَقَلُ » « يُظَنُّ » الخ . ولناخذ حالة كثيرة الانتشار في حياتنا ، ولتكن حديثا عن اجتماع ما ؛ سنرى ان كل أحاديثنا تبنى على نقل مختلف المداخلات والقرارات والتعديلات المقترحة على هذه القرارات سواء ما رُفِضَ منها أو ما قُبِلَ الخ . وعلى هذا فالكلام يدور دائما عن الناس المتكلمين وكلماتهم ؛ وهذا الموضوع يتكرر من جديد كل مرة ؛ فهو إما أن يحكم الكلام بوصفه الموضوع الأساسي ، وإما أن يلازم تطوّر الموضوعات الحياتية الأخرى ويواكبها .

ان إيراد المزيد من الأمثلة على الأهمية الحياتية اليومية لموضوع الإنسان المتكلم أمر نافل . حسبنا الاصغاء إلى الكلام الذي يتردد في كل مكان حولنا والتمعن فيه حتى نصل إلى الحقيقة التالية وهي أن ما لا يقل عن نصف الكلمات التي ينطقها أي انسان يعيش حياة اجتماعية في كلامه اليومي كلمات غريبة (وموعاة على أنها غريبة) منقولة بدرجات متفاوتة جدا من اللدقة والنزاهة (أو الأدق القول التحيز) .

وبطبيعة الحال ليس من الممكن وضع الكلمات الغريبة المنقولة كلها في حال تسجيلها كتابة ضمن علامة تنصيص . فدرجة تفرد الكلمة الغريبة ونفائنها التي تقتضي في الكلام المكتوب علامة تنصيص (كما يرى المتكلم نفسه هذه الدرجة وكما يحدّدها) قلما نعتز عاينها في الكلام الحياتي . . .

ثم ان الصياغة النحوية النهائية للكلام الغريب المنقول أبعد من أن تستنفد بكليشيهات الكلام المباشر وغير المباشر الصرفية النحوية التقليدية : ذلك ان طرق إدخال الكلام الغريب وصياغته وإبرازه باللغة التنوع . وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار إذا ما أردنا تقويم قولنا أن لا أقل من نصف الكلمات المنطوقة في الحياة اليومية كلمات غريبة تقويماً سائماً .

ان الإنسان المتكلم وكلمته ليسا موضوع تصوير فني بالنسبة إلى الكلام الحياتي ، بل اتّهما موضوع نقل متحيز عملياً . ولهذا السبب يمكن أن يدور الكلام هنا لا على أشكال التصوير بل على أشكال النقل . وهذه الوسائل متنوعة جداً سواء من حيث الصياغة الكلامية الأساوية للكلام الغريب أو من حيث طرق تأطيره تأطيراً يدفع إلى تأويله وتفسيره تفسيراً جديداً وإعادة تنبيره ، وقد يتلرّج هذا التأطير من الحرفية الخالصة في نقل الكلمة الغريبة حتى تشويهاها الخبيث والمقصود عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة والافتراء عليها (١) .

ولا بد من التنويه بما يلي وهو ان الكلام الغريب المدرج في سياق ما يتعرض دائماً ، ومهما باغت الدقة في نقله ، إلى تغييرات معينة في المعنى . اذ ان السياق الذي يشتمل الكلمة الغريبة يخاق خلفية حوارية يمكن ان تكون على قدر عظيم جداً من التأثير . فبالجؤ إلى وسائل تأطير مناسبة يمكن التوصل إلى إحداث تغييرات جوهرية جداً في قول مقبوس بدقة . والمحاجج غير النزيه والبارع يعرف معرفة تامة ، وهو

١ متنوعة هي وسائل تزييف كلمة الغير لدى نقلها ومتنوعة طرق إيصالها حد اللامعقول عن طريق تأطيرها وكشف مضمونها المحتمل . والبلاغة وفن الجدل ألقيا الضوء على أشياء في هذا المجال :

يورد كلمات خصمه بدقة ، أي خلفية حوارية عاينه ان يفرشها تحت هذه الكلمات كيما يتمكن من تشويه معناها . ومن اليسير بشكل خاص رفع درجة شيئية الكلمة الغريبة عن طريق التأثير السياقي واستثارة ردود فعل حوارية تكون مرتبطة بهذه الشيئية . وهكذا يسهل جدا جعل أكثر الأقوال رصانة أقوالا مضحكة . ان الكلمة الغريبة المدرجة في سياق الكلام لا تتصل بالكلام المؤطر لهذه الكلمة اتصالا آليا ، بل على شكل تركيب كيميائي (في المستوى المعنوي والتعبيري) ، ويمكن للمرجة التأثير المتبادل المشيع للحوارية ان تكون هائلة . ولهذا السبب لا يجوز لنا لدى دراسة مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة فصل طرق صياغة الكلام نفسه عن طرق تأطيره السياقي المشيع للحوارية ، فهما مترابطان أحدهما بالآخر ترابطا وثيقا لا ينفصل . فصياغة الكلام الغريب وتأطيره (والسياق يمكن أن يبدأ من فترة مبكرة جداً التمهيد لإدخال الكلام الغريب) يعبران عن فعل واحد من العلاقة الحوارية بهذا الكلام ، فعل يحدد طابع نقاه وكلّ التغيرات المعنوية والنبروية التي تحدث فيه خلال عماية النقل هذه .

ان الإنسان المتكلم وكلمته في الكلام الحياتي هما ، كما قلنا ، موضوع نقل مغرض من الناحية العماية ، وليس موضوع تصوير إطلاقا . وهذه الفرضية العملية هي التي تحدد كل الأشكال الحياتية اليومية لنقل الكلمة الغريبة وما يرتبط بهذه الأشكال من تغييرات تطرأ عاينها — من الفروق المعنوية والنبروية الدقيقة حتى التشويه الخارجي واللفظ لقوامها الكلامي . لكن هذا التركيز على النقل المغرض لا ينفي وجود بعض لحظات تصويرية . ذلك أنه في عماية التقويم الحياتي للكلمات الغريبة وتخمين معناها الفعلي قد تكون لمعرفتنا بصاحب هذه الكلمات

وبالظروف التي قيأت فيها أهمية حاسمة . فالفهم الحياتي والتقويم الحياتي لا يفصلان الكلمة هنا عن شخصية قائلها وشخصيته في كامل عيانيتهما (كما قد يكون وارداً في مجال الإيديولوجيا) . ثم ان مجمل الموقف الذي جرى فيه الكلام - من كان حاضرا ، وبأي لهجة تعبيرية وبأي إيماءات وبأي فروق نبروية قليل هذا الكلام - أمر في غاية الأهمية . ذلك ان هذا الجوار المحيط بالكلمة الغريبة كله ، وشخصية المتكلم يمكنهما ، لدى النقل الحياتي للكلمة الغريبة ، أن يصورا بل حتى أن يمثلّا (بدءا من الاستعادة الدقيقة وحتى المحاكاة الساخرة والمبالغة في تصوير الإشارات والنبرات) . وهذا التصوير إنما هو مسخر لمهام النقل المغرض عمليا ومحكوم بالكامل بهذه المهام . فلا مجال هنا بطبيعة الحال للكلام عن صورة فنية للإنسان المتكلم ولا عن صورة فنية لكلمته ناهيك عن صورة فنية للغته . ومع هذا يمكن أن نلاحظ في الأحاديث الحياتية المترابطة عن الإنسان المتكلم وسائل ثرية فنية لتصوير الكلمة الغريبة تصويراً ثنائياً الصوت وحتى ثنائياً اللغة .

هذه الأحاديث التي تتناول المتكلم والكلمة الغريبة في الحياة اليومية لا تتعدى نطاق اللحظات السطحية للكلمة ، نطاق قيمتها الموقفية إن صح التعبير ؛ أما طبقات الكلمة المعنوية والتعبيرية الأكثر عمقا فلا تدخل في هذه اللعبة . وواضوح الإنسان المتكلم في الاستعمال الإيديولوجي اليومي لو عينا ، في عمالية اتصاله بالعالم الإيديولوجي شأن آخر . ذلك ان صيرورة الإنسان الإيديولوجية في هذا القاطع هي عمالية استيعاب اصطفاي للكلمات الغريبة .

ان تدريس المواد الكلامية يعرف طريقتين مدرستين أساسيتين في النقل المستوعب للكلام الغريب (للنص ، للقاعدة ، للنموذج) :

« عن ظهر قلب » ، « بكلماته هو » . وهذه الطريقة الأخيرة تطرح على مستوى ضيق مهمة أساوية نثرية فنية خالصة : ذلك ان رواية النصّ « بالكلمات الخاصة لشخص ما » هي إلى حدّ ما حديث ثنائي الصوت عن كلمة غريبة ، فكلمات « الشخص الخاصة » يجب ألاّ تذيب حتى النهاية خصوصية الكلمات الغريبة ، بل عليها أن تحمل طابعاً مختلطاً ، فتحفظ في الأماكن الضرورية بأساوب النصّ المنقول وتعبيريته . وهذه الطريقة الثانية في النقل المدرسي لكلمة الغير بكلمات شخص ما الخاصة تنطوي على مجموعة كاماة من أشكال النقل المستوعب لكلمة الغير تبعاً لطابع النصّ المستوعب والأهداف التربوية المتوخاة من فهمه وتقويمه .

ويكتسب التركيز على استيعاب الكلمة الغريبة في عملية التكوّن الإيديولوجي للإنسان بالمعنى الدقيق للكلمة أهمية أكثر عمقاً وجوهريّة . اذ ان الكلمة الغريبة هنا لا تكون بصفة خبرٍ ، توجيهٍ ، قاعدة ، نموذج الخ ، بل تسعى إلى تحديد أسس علاقتنا الأيديولوجية بالحياة ، وساوكتا ، فهي هنا بوصفها كلمة سلطوية وكلمة مقنّعة داخليا .

ان سلطة الكلمة وإقناعيّتها الداخلية ، غلى الرغم من الاختلاف العميق بين هاتين المقولتين من مقولات الكلمة الغريبة ، يمكنهما أن تتحدّا كلاهما في كلمة واحدة — سلطوية ومقنّعة داخليا في آن . لكن هذا الاتحاد نادراً ما يكون معطى ، ذلك ان عملية التكوّن الأيديولوجية تتصف عادة باختلاف يمكنه أن يكون حاداً على وجه الضبط بين هاتين المقولتين : فالكلمة السلطوية (الدينيّة ، السياسية ، الأخلاقية ، كلمة الأب ، كلمة الأكبر سنّا ، كلمة المعامين الخ)

تفتقر إلى الإقناعية الداخلية بالنسبة إلى الوعي ، أما الكلمة الممنوعة داخليا فتفتقر إلى السلطوية ، إذ لا تسندها أي سلطة ، بل كثيراً ما تفتقر افتقاراً تاماً إلى الاعتراف الاجتماعي (من قبل الرأي العام ، والعالم الرسمي والنقد) ، بل تفتقر حتى إلى الشرعية . ان الصراع بين مقولتي الكلمة الأيديولوجية هاتين والعلاقات الحوارية المتبادلة بينهما هي التي تحكم عادة تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي .

الكلمة السلطوية تقتضي منا الاعتراف والاستيعاب ، فهي مفروضة علينا بغض النظر عن درجة إقناعيتها الداخلية بالنسبة إلينا ، إذ نجد أنها مسبقاً متحدة بمثل سلطة ما . الكلمة السلطوية في الماضي البعيد مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالماضي المراتبي . إنها كلمة الآباء إن صح التعبير . إنها كلمة معترف بها في الماضي ، إنها كلمة موجودة مسبقاً . إنها ليست كلمة علينا ان نختارها من بين كلمات مساوية لها . إنها معطاة (تردد) في دائرة عليا وليس في دائرة التواصل الأليف . لغتها لغة خاصة (كهنتوية مقلدة إن صح التعبير) . هذه الكلمة يمكن ان تكون عرضة للتدنيس ، إنها أشبه بالتابو — الاسم الذي لا يجوز التفوه به سدى .

لا نستطيع هنا الخوض في دراسة الأنواع المتعددة للكلمة السلطوية (سلطوية العقيدة الدينية على سبيل المثال ، أو الشخصية العامة المعترف بها أو الكتاب الرائج) ولا في دراسة درجات سلطويتها . الشيء الهام بالنسبة لموضوعنا هنا هو الخصائص الشكلية لنقل الكلمة السلطوية وتصويرها ، وهي خصائص مشتركة بين كافة أنواعها ودرجاتها .

ان ارتباط الكلمة بسلطة ، سواء اعترفنا بهذه السلطة أم لم نعترف ، هو الذي يخلق تفردها وخصوصيتها ؛ فهي (أي الكلمة السلطوية)

تستلزم مسافة بالنسبة إليها (قد تكون هذه المسافة ذات صبغة إيجابية أو سلبية ، كما قد تكون علاقتنا بها خشوعية أو عدائية) يمكن للكلمة السلطوية ان تنظّم حولها أعداداً كبيرة من الكلمات الأخرى (التي تؤولها ، أو تملحها ، تستثمرها في غاية أو أخرى الخ) . لكنها لا تندمج في هذه الكلمات (عن طريق انتقالات أو تحولات تدريجية) ، بل تظل على درجة كبيرة من التميز والتراتص والخمول . فهي لا تستلزم علامة تنصيب وحسب ، بل إبرازاً أضخم (حروفاً خاصة على سبيل المثال (١)) . مثل هذه الكلمة يصعب جداً شحنها بتغييرات معنوية بمساعدة سياق يؤطرها ، كما ان بنيتها المعنوية جامدة وميتة لأنها مكتملة وذات معنى واحد ، ذلك ان معناها يكتفي بالحرف ، يتحجر .

الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافاً مطاقاً بها وليس امتلاكها امتلاكاً حراً ، ودمجها في كلامتنا الخاصة . ولهذا السبب فهي لا تمكن من أي لعب مع السياق المؤطر لها ، من أي لعب مع حدودها ، وأي انتقالات متدرجة ومائعة ، وأي تنويعات مؤسسية إبداعية حرة . إنها تدخل وعينا اللفظي كتلة واحدة كثيفة لا تتجزأ ، وعالينا إما القبول بها قبولاً كاملاً أو رفضها كاملاً فهي قد التحمت التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، أو سلطة المؤسسة أو الشخص) ، توجد معها وتسقط معها . ولذلك لا تجوز تجزئتها : القبول بكلمة وعدم القبول بأخرى إلاّ جزئياً ورفض ثلاثة رفضاً كاملاً . ولهذا فالمسافة بالنسبة

١ كثيراً ما تكون الكلمة السلطوية كلمة أجنبية غريبة (اللغة الأجنبية للنصوص الدينية عند معظم الشعوب على سبيل المقارنة) .

إلى الكلمة الساطوية تظلّ ثابتة على امتداد هذه الكلمة : فاعب المسافات هنا — الاندماج والافتراق ، التقارب والتباعد — أمر غير ممكن .

وهذا كانه يحدّد أصالة الوسائل المشخصة لإعطاء الكلمة الساطوية شكلها النهائي لدى نقلها ، كما يحدّد أصالة وسائل تأطيرها بالسياق . ومنطقة السياق الموطّر يجب أن تكون هي الأخرى من الماضي الأبعد ، ذلك ان التواصل الأليف غير ممكن هنا . فمقتضى الكلمة الساطوية وفاهمها هو الخلف البعيد ، وبالتالي النقاش هنا مستحيل .

وهذا يحدّد أيضاً الدور الممكن للكلمة الساطوية في الإبداع الثري الفني . الكلمة الساطوية لا تصوّر بل تُنقل فقط . فخموها واكتمالها المعنوي وتحجّجها وتفرّدّها الخارجي المفرط والصارم وتعذر أي تطوير مؤسّس حرّ لها — هذا كانه ينفي امكان تصوير الكلمة الساطوية تصويراً فنياً . ولهذا فدورها في الرواية تافه . فهي (أي الكلمة الساطوية) لا يمكنها أن تكون ذات ثنائية صوتية بشكل جوهري وتدخل في تراكيب هجينة . وعندما تفقد ساططتها نهائياً ، تصبح ، ببساطة ، موضوعاً ، ذخيرة ، شيئاً . إنها تدخل السياق الفني كجسم غريب ، لا لعب من حولها ولا انفعالات متناقضة ، ولا حياة حوارية مضطربة متعدّدة الأصداء . حولها السياق يموت والكلمات تشيّبس . ولهذا لم تنجح أبداً في الرواية صورة الحقيقة أو الفضيلة الساطوية الرسمية (الماركسية ، الروحية ، الأخلاقية أو تلك التي يحماها الموظفون الخ) . حسبنا التذكير بمحاولات غوغول ودوستويفسكي الياثسة . ولهذا السبب يظل النصّ الساطوي في الرواية دائماً مقبوساً ميتاً يسقط من السياق الفني

(وعلى سبيل المثال النصوص الإنجيلية عند تولستوي في نهاية روايته « البعث (١) ») .

ويمكن للكلمات السلطوية أن تجسد مضامين مختلفة : فهناك المطة بما هي كذلك ، وهناك قوة النفوذ أو الهيبة وهناك قوة التقليد . وهناك قوة المتعارف عليه أو قوة الصفة الرسمية إلى آخره . ويمكن أن تكون لهذه الكلمات مناطق متنوعة (درجة الابتعاد عن منطقة التواصل وعلاقات مختلفة بالسامع — الفاهم المفترض (الخافية الزبانية التي تفرضها الكلمة ، درجة الاستجابة الخ) .

يجري في تاريخ اللغة الأدبية صراع ضد الصفة الرسمية وضد الابتعاد عن منطقة التواصل ، صراع ضد مختلف أنواع السلطوية ودرجاتها . هكذا يتحقق إدراج الكلمة في منطقة التواصل وما يرتبط به من تغيرات دلالية وتعبيرية (نبوية) : ضعف وخفض الشحنة الاستعارية ، اكتساب صفة التشيؤ والعيانية ، إسباغ الصفة الحيائية وما شاكل ذلك . وهذا كله درس على مستوى علم النفس وليس من وجهة نظر تشكاه الكلمة في المونولوج الداخلي المحتمل للإنسان وصيرورته ، لمونولوج حياة بكاملها . وتثور أمامنا مشكلة معقدة هي مشكلة أشكال هذا المونولوج (الذي أشيعت فيه الحوارية) .

وتتمكش الكلمة الإيديولوجية الغريبة المقنعة داخليا بالنسبة إلينا والمعترف بها من قبلنا عن امكافات مختلفة تماما. فلهذه الكلمة دور حاسم

١ لا بد لنا لدى التحليل المشخص للكلمة السلطوية في الرواية من الأخذ في الحسبان أن الكلمة السلطوية الخالصة يمكن أن تكون في عصر آخر كلمة مقنعة داخليا ؛ وهذا ينطبق على الأخلاق بصفة خاصة .

في عملية التكون الإيديولوجي للوعي الفردي : ذلك ان الوعي يستيقظ على الحياة الإيديولوجية المستتقة في عالم كلمات غريبة يحيط به ولا يستطيع في البدء فصل نفسه عنه . فالتمييز بين كلمته وكلمة الآخر ، بين فكره وفكر الآخر يأتي في وقت متأخر إلى حد ما . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل المختبر والمصطفي ، فان أول ما يحدث هو انفصال الكلمة المقنعة داخليا عن الكلمة الساطوية والمفروضة وعن كلمة الكلمات اللامبالية التي لا تمسنا .

ان الكلمة المقنعة داخليا ، بخلاف الكلمة الساطوية خارجيا ، تتدخل لدى عملية استيعابها الايجابي تداخلا وثيقا « بكلماتنا نحن (١) » . فالكلمة المقنعة داخليا حين يستخدمها وعينا هي كلمة نصفها لنا ونصفها لغيرنا . ونخصبها الخلاق يقوم بالضبط على أنها توقظ الفكر المستقل والكلمة الجديدة المستتقة ، وعلى أنها تنظم من المداخل مجموعات كلماتنا فلا تظل الكلمة في وضع منعزل وجامد . فنحن لا نؤولها بقلر ما هي نفسها تستمر في تطورها بحرية فتستخدم في مادة جديدة وفي ظروف جديدة وتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة . زد على ذلك أنها تتفاعل تفاعلا متوتراً وتتصارع مع كلمات أخرى مقنعة داخليا . وما تكوننا الإيديولوجي إلا صراع متوتر في داخنا على السيطرة بين مختلف وجهات النظر ، والمقاربات والاتجاهات والتقويمات الكلامية الإيديولوجية . ان البنية المعنوية للكلمة المقنعة داخليا ليست مكتملة بل مفتوحة ، وهي قادرة في كل سياق جديد يبعث فيها الحوارية ان تتكشف باستمرار عن امكانات معنوية جديدة .

١ ذلك ان كلمتنا تشكل تدريجيا وببطء من الكلمات الغريبة التي نعرف بها ونتمثلها ، والحدود بينها وبين هذه الكلمات تكاد لا يشعر بها في البداية .

الكلمة المقنعة داخليا هي الكلمة المعاصرة ، الكلمة المولودة في
منطقة التماس مع العصر غير المكتمل أو الكلمة المعاصرة ؛ لأنها تتوجه
إلى الإنسان المعاصر وإلى الخلف وكأنه إنسان معاصر ؛ ان العنصر
المكوّن بالنسبة إليها هو فهم خاص للسامع - القارئ - الفاهم فكل
كلمة تتضمن فهما معيناً للسامع ولخالفته الزكانية والدرجة استجابته ،
تتضمن مسافة معينة . وهذا كله هام جدا لفهم الحياة التاريخية للكلمة .
وتجاهل هذه اللحظات والفروق يؤدي إلى تشييء الكلمة (إلى إنحداد
حوارياتها الفطرية) .

ان هذا كله يحدّد وسائل إعطاء الكلمة المقنعة داخليا شكلها النهائي
لدى نقلها ووسائل تأطيرها بالسياق . وهذه الوسائل تتيح المجال
لأقصى حد من التفاعل بين الكلمة والسياق ومن التأثير المتبادل المشيع
للحوارية بينهما ، ومن تدرجية الانتقالات ولعب الحدود ومن التمهيد
للسياق في وقت مبكر كي يدخل الكلمة الغريبة (ذلك ان « موضوع »
الكلمة الغريبة قد يبدأ يتردد في السياق قبل وقت طويل من ظهور الكلمة
ذاتها) ، كما تتيح المجال لخصائص أخرى تعبر عن ماهية الكلمة
المقنعة داخليا : عن عدم اكتمال معناها بالنسبة إلينا وعن قدرتها على
الاستمرار في الحياة حياة خلاقة في سياق وعينا الإيديولوجي ، وعدم
اكتمال ، عدم نفاذ تواصلنا الحواري معها . إننا لم نعرف كل ما يمكن
ان نقوله لنا ، فنحن ندخلها في سياقات جديدة ونستخدمها في مادة
جديدة ، ونضعها في وضع جديد كي نظفر منها بأجوبة جديدة وبأشعة
جديدة من معناها وبكلمات جديدة خاصة بنا (ذلك ان الكلمة الغريبة
المنتجة تستدعي حواريا كاملتنا الجوابية الجديدة) .

إن وسائل إضفاء الشكل النهائي على الكلمة المقنعة داخليا وتأطيرها من المرونة والديناميكية بحيث يمكن لهذه الكلمة ان تكون ، بالحرف الواحد ، حاضرة في كل مكان من السياق تضيفي على كل شيء ألوانها الخاصة ، كما يمكنها أن تبرز وتباین من وقت إلى آخر وتتجسد تجسدا ماديا كاملا بوصفها كلمة غريبة متميزة ومتفردة (راجع مناطق الأبطال). ومثل هذه التنوعات على موضوع الكلمة الغريبة واسعة الانتشار في كل مجالات التأليف الايديولوجي وحتى التأليف العامي المتخصص . هذا هو حال أي عرض موهوب وخلاق لوجهات النظر الغريبة الأساسية : فهذا العرض يعطي دائما تنوعات أساوبية حرة على الكلمة الغريبة ، ويبسط الفكرة الغريبة بأسلوبها في تطبيقها على مادة جديدة وعلى طرح جديد لمسألة ما ، إنه يختبر ويتلقى إجابات باغة الكلمة الغريبة . وفي حالات أخرى أقل وضوحا نلاحظ ظواهر مماثلة ، منها في المقام الأول كل حالات التأثير القوي للكلمة الغريبة في مؤلف ما . ويتماخص إظهار التأثيرات على وجه الضبط في كشف هذه الحياة نصف الخفية التي للكلمة الغريبة في السياق الجديد لهذا المؤلف . ولدى وجود تأثير عميق ومثمر لا يعود هناك مجال لمحاكاة خارجية أو لاستعادة بسيطة ، بل هناك تطوير "خلاق" أبعد للكلمة الغريبة (أو الأدق القول نصف الغريبة) في سياق جديد وفي شروط جديدة :

وفي هذه الحالات كلها لا تعود المسألة مسألة أشكال نقل الكلمة الغريبة ، ذلك أن بداعات تصويرها (أي الكلمة الغريبة) الفني قائمة دائما في هذه الأشكال . ومع تغير طفيف في وضعها تصبح الكلمة المقنعة داخليا بيسر موضوع تصوير فني . حتى صورة الإنسان المتكلم

تلتحم التحاما جوهريا وعضويا ببعض أنواع الكلمة المقنعة داخليا :
الأخلاقية (صورة البار) الفلسفية (صورة الحكيم) ، الاجتماعية
السياسية (صورة القائد) . فيحاولون عن طريق اختبار الكلمة الغريبة
وتطويرها اختباراً وتطويراً مؤسليين خلاقين تخمين وتصور الكيفية
التي سيتصرف بها انسان ذو سلطة في ظروف كهذه وكيف سينير هذه
الظروف بكلمته . وفي مثل هذا التخمين الاختباري تصبح صورة المتكلم
وكلمته موضوع تخيل إبداعي فني (١) .

ويكتسب هذا التجسيد المادي الاختباري للكلمة المقنعة ولصورة
المتكلم خطورة خاصة حيثما يبدأ الصراع معهما وحيثما يظهر النزوع
إلى التخالص من تأثيرهما بل حتى إلى فضحهما عن طريق مثل هذا
التجسيد . وأهمية عمالية الصراع هذه ضد الكلمة الغريبة ونفوذها
عظيمة في تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . ذلك ان
صوتنا وكلمتنا اللذين ولدا من الكلمة الغريبة أو اللذين نبهتهما ونشطتهما
الكلمة الغريبة يأخذان في وقت يقصر أو يطول في التخالص من سلطة
هذه الكلمة . ومما يزيد هذه العملية تعقيداً ان الأصوات الغريبة المختلفة
تدخل في صراع على النفوذ في وعي الفرد (تماما كما تتصارع في
الواقع الاجتماعي المحيط) . وهذا كله يخاق أرضية مناسبة لتجسيد
(تشبيهي) الكلمة الغريبة اختباريا . ذلك ان الحديث مع
مثل هذه الكلمة المقنعة داخليا المعرّاة يستمر لكنه يتخذ طابعا آخر :
فهم يسائلون هذه الكلمة ويضعونها في مقام أو موقف جديد لكشف
جوانبها الضعيفة وتأمّس حدودها وتحسس شئيتها . ولهذا السبب

١ هكذا هو سقراط عند افلاطون . إنه الصورة الفنية المختبرة فنيا للحكيم والمعلم .

كثيراً ما تكتسب مثل هذه الأساية مسحة من المحاكاة الساخرة لكنها ليست محاكاة ساخرة فظة ، ذلك ان الكامة الغربية التي كانت في وقت ما كامة مقنعة داخليا تبدي مقاومة ، وكثيراً ما تأخذ في التردد دون أي نبرة ساخرة . على هذه الأرضية تولد الصور الروائية الثنائية الصوت والثنائية اللغة ، العميقة ، المجسدة للصراع مع الكامة الغربية المقنعة داخليا التي سيطرت في وقت ما على المؤلف (ذلكم على سبيل المثال هو اونيفين عند بوشكين وبيتشورين عند ليرمنتوف) . ففي « رواية الاختبار » كثيراً ما تكون العماية الذاتية للصراع مع الكامة الغربية المقنعة داخليا ولتحرر منها عن طريق التجسيد (التشبيء) هي القائمة في أساس هذا النوع من الروايات . ويمكن « للرواية التربوية » أن تنهض دليلاً آخر على الأفكار التي عرضناها هنا ، لكن عماية الصيرورة الايديولوجية الاصطفائية فيها تُعرض فيها كموضوع (Thème) للرواية ، في حين ان العملية الذاتية للمؤلف نفسه في رواية « الاختبار » تظل خارج العمل .

وتحتل مؤلفات دوستوفسكي موقفا استثنائيا و متميزاً بهذا الخصوص . فالتفاعل الحاد والمتوتر مع الكامة الغربية يبدو بطريقتين : أولاً في كلام الشخصوس حيث يطرح نزاع عميق وغير محسوم مع الكامة الغربية على الصعيد الحياتي (« كامة الغير عني ») وعلى الصعيد الأخلاقي الحياتي (حكم الغير عليّ ، اعترافه أو عدم اعترافه بي) وأخيراً على الصعيد الأيديولوجي (وجهات نظر الأبطال إلى العالم بوصفها حواراً غير مكتمل ولا يمكن أن يكتمل) . ان أقوال أبطال دوستوفسكي حلبة صراع لا مخرج منه مع الكامة الغربية في كل دوائر الحياة والإبداع الإيديولوجي . ولهذا السبب تصاح هذه الأقوال لأن

تكون أمثلة رائعة على مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة وتأطيرها .
ثانياً ، ان اعماله (رواياته) في مجملها تبدو هي أيضاً ، بوصفها أقوال
مؤلفها ، حوارات لا مخرج منها ولا يمكن أن تكتمل داخليا بين
الأبطال (بوصفهم وجوهات نظر مجسدة) وبين المؤلف نفسه وأبطاله ؛
فكلمةُ البطل لا يتم تجاوزها تجاوزاً نهائياً وتبقى حرة ومفتوحة (ككلمة
المؤلف ذاته) . ان اختبارات الأبطال وكامتهم ، المكتمة من حيث
موضوعها (Thème) ، تظل في روايات دوستوفسكي غير
مكتمة وغير محسومة داخليا (١) .

وغنيّ عن البيان ما لموضوع الإنسان المتكلم من أهمية هائلة في
دائرة التفكير والكلمة الأخلاقيين والحقوقيين . فالإنسان المتكلم وكامته
هنا هما الموضوع الأساسي للتفكير والكلام . وكل مقولات الحكم
والتقويم الأخلاقيين والحقوقيين الجوهرية تتصل بالإنسان المتكلم بما
هو كذلك بالذات : الضمير (« صوت الضمير » ، « الكلمة الباطنية ») ،
الندم (الاعتراف الحر الطوعي للإنسان نفسه) ، الحقيقة والكذب ،
المسؤولية ، الأهلية المدنية ، حق إبداء الرأي الخ . ان الكلمة المستقلة
والمسؤولة والفعالة هي السمة الجوهرية للإنسان الأخلاقي والحقوق
والسياسي . فاستدعاء هذه الكلمة والتوجه إليها واستثارتها وتأويلها
وتقويمها وتعيين حدود وأشكال فعاليتها (الحقوق المدنية والسياسية)
والموازنة بين مختلف الإرادات والكلمات وما إلى ذلك — كل هذه

١ راجع كتابنا « قضايا إبداع دوستوفسكي » ، طبعة ١٩٢٩ ، وطبعته الثانية
(١٩٦٣) والثالثة (١٩٧٢) تحت عنوان « قضايا الفن الشعري لدى دوستوفسكي »
حيث قمنا بتحليلات أسلوبية لأقوال الأبطال تبين مختلف أشكال النقل والتأطير السياقي .

الأفعال ذات قيمة هائلة في المجال الأخلاقي والحقوقى . حسبنا أن نشير إلى ما لتسجيل شهادات الشهود وتصريحاتهم وللاتفاقات والمخالفات الوثائق وغيرها من أنواع أقوال الآخرين وتحليلها وتأويلها وأخيراً ما لتفسير القوانين من دور في المجال القانوني الخالص .

وهذا كله يتطلب دراسة . صحيح أنه نشأت تقنية قانونية (وأخلاقية) للتعامل مع الكلمة الغريبة وللتأكد من صحتها ودرجة مصداقيتها الخ (مثال ذلك تقنية عمل الكاتب بالعدل) ، لكن المسائل المتصلة بالطرق التأليفية والأسلوبية والدلالية وغيرها من طرق صياغتها لم تطرح بعد .

لقد عولجت مسألة الإعراف في قضايا التحقيق القضائي (طرق استدراجه وانتزاعه) على المستوى القانوني والأخلاقي والنفسي فقط . ويقدم لنا دوستوفسكي مادة عميقة جداً لطرح هذه المسألة على مستوى فاسفة اللغة (الكامة) : إشكالية الفكرة الحقيقية ، الرغبة الحقيقية ، الدافع الحقيقي والكشف عنهما كامياً كما عند ايفان كرامازوف على سبيل المثال دور الآخر ، إشكالية التحقيق وما إلى ذلك .

ان الإنسان المتكلم وكأتمه بوصفها مادة التفكير والكلام لا يلرسان في المستويين الأخلاقي والحقوقى إلا على ضوء المصاحبة الخاصة لهذين المستويين بطبيعة الحال . وهذه المصالح والأهداف تُسخّر كل وسائل نقل الكلمة الغريبة وصياغتها وتأطيرها . إلا ان عناصر التصوير الفني للكلمة الغريبة واردة حتى هنا ، ولا سيما على المستوى الأخلاقي : مثال ذلك تصوير صراع صوت الضمير مع أصوات الإنسان الأخرى ، والحوارية الداخلية للندم الخ . وقد يكون العنصر الروائي الثري الفني في الأبحاث الأخلاقية ولا سيما في الاعترافات ذا شأن عظيم : مثال

ذلك وجود بداعات « رواية الاختبار » و « رواية التربية » عند ابيكتيت ومارك أفريلي وأوغوسطين وبيترارك .

ولموضوعنا شأن أعظم على مستوى التفكير الديني والكامة الدينية (الأسطورية ، الصوفية ، الغيبية ، السحرية) . ان الموضوع الرئيسي لهذه الكلمة هو كائن متكامل : كائن الهي ، جنني ، كاهن ، نبي . والتفكير الأسطوري لا يعرف عادة أشياء جامدة وخرساء . فالتعرف إلى إرادة الكائن الإلهي أو الجنني (الخير أو الشرير) وتفسير آيات غضبه أو رضاه وصفاته ووصاياه وأخيراً نقل كلماته المباشرة وتفسيرها (الوحي) وكلمات انبيائه وقديسيه وكهّانه وباختصار نقل كلمة الوحي الإلهي (تمييزاً لها من الكامة الدنيوية) — هذه كلها أفعال على جانب عظيم من الخطورة في التفكير والكامة الدينين . وكل النظم الدينية حتى البدائية منها تملك جهازاً منهجياً خاصاً ضحماً لنقل مختلف أنواع الكلمة الإلهية وتفسيرها .

ويختلف الأمر بعض الشيء في التفكير العامي ، فموضوع الكامة هنا ذو أهمية غير كبيرة نسبياً . ذلك ان العلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف الكلمة موضوع نزعة على الإطلاق . لا بد بطبيعة الحال من التعامل مع الكلمة الغريبة خلال العمل العامي (التعامل مع أعمال السابقين وآراء النقاد والرأي العام الخ) . كما لا مندوحة من التعامل مع مختلف أشكال نقل الكامة الغريبة وتفسيرها — الصراع ضد كلمات ذوي النفوذ ، تجاوز التأثيرات ، المحاججة ، الاستشهادات والاقتباسات الخ . لكن هذا كله يبقى في عمية العمل ذاتها لا يتعدّها إلى مضمون مادة العالم التي لا يدخل الإنسان المتكامل وكامته في قوامها بطبيعة الحال .

ان كل الجهاز المنهجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتوجه إلى تماك موضوع (شيء) مادي ، أحرص لا يكشف ذاته في الكلمة ولا ينسب شيئاً عن ذاته . فالمعرفة هنا غير مرتبطة بالحصول على كامات أو علامات الشيء موضوع المعرفة وتفسيرها .

وفي العلوم الإنسانية تنشأ ، بخلاف ما هو الحال في العلوم الرياضية والطبيعية ، مهمة خاصة هي إعادة انشاء الكامات الغربية ونقاها وتأويلها (مثال ذلك مشكلة المصادر في منهجية العلوم التاريخية) . أما في العلوم الفيلولوجية (علوم اللغة والأدب) فالإنسان المتكلم وكامته هما الموضوع الأساسي للمعرفة .

وللفيلولوجيا أهدافها ومقارباتها الخاصة لموضوعها الذي هو الإنسان المتكلم وكامته . وهذه الأهداف والمقاربات تتحدد كل أشكال نقل الكلمة الغربية وتصويرها (وعلى سبيل المثال الكلمة بوصفها موضوع تاريخ اللغة) . إلا أنه من الممكن في حدود العلوم الإنسانية (وفي حدود الفيلولوجيا بالمعنى الضيق) أن تُقارب الكلمة الغربية بوصفها موضوع المعرفة بطريقتين .

فالكلمة يمكن أن تدرك بشكل كامل على أنها موضوع (على أنها شيء في حقيقة الأمر) . هذه هي حال الكلمة في معظم العلوم اللسانية . في مثل هذه الكلمة — الموضوع حتى المعنى يتشيء : إذ لا يمكن مقارنته مقارنة حوارية التي هي المقاربة المحايثة لأي فهم عميق وفعال . ولهذا السبب الفهم هنا مجرد : فهو مقطوع الصلة تماماً بالمعنى الإيديولوجي الحي للكلمة — صديق هذه الكلمة أو كذبتها ، عظمتها أو تفاهتها ، جمالها أو قبحها . وفهم مثل هذه الكلمة الشيئية يكون محروماً من أي

استكناه حوارى للمعنى الذى هو موضوع المعرفة ، وإجراء حديث مع كلمة كهذه أمر غير ممكن .

إلا ان الاستكناه الحوارى أمر لازم وضرورى فى الفياولوجيا (فبلونه يستحيل أى فهم) : إنه يكشف لحظات جديدة فى الكلمة (لحظات معنوية بالمعنى الواسع) تنشئ بعد ان تُكتشف حواريا. ان أى تقدم فى علم الكلمة لا بد أن يكون مسبقا « بالمرحلة العبقريّة » لهذا العلم أى بموقف حوارى متوتر من الكلمة يجار جوانب جديدة فيها .

ونحن بحاجة إلى مقارنة كهذه بالضبط : مقارنة تكون أكثر تشخيصية ، لا تنفصل عن المعنى الإيديولوجى الفعال للكلمة وتقرن موضوعية الفهم بحيويته وعمقه الحواريين . وفى فنّ الشعر وتاريخ الأدب (فى تاريخ الإيديولوجيات عامة) وفى فلسفة الكلمة إلى حد بعيد تستحيل مقارنة غير هذه : ذلك أن الوضعية الأكثر جفافا وتسطيحا فى هذه الميادين لا يمكنها أن تعامل الكلمة بحياد وكأنها شيء ، وتجد نفسها مضطرة أن تتكلم ليس عن الكلمة وحسب بل مع الكلمة أيضا كيما تستطيع النفاذ إلى معناها الإيديولوجى الذى لا يساس قياده إلاّ للفهم الحوارى (أى الذى يتضمن التقويم والجواب) . ان إشكال النقل والتأويل التى تحقق مثل هذا الفهم الحوارى للكلمة يمكنها ، إذا ما اقترنت بعمق الفهم وحيويته ، ان تقترب إلى حد كبير من التصوير النثري الفنى الثنائى الصوت للكلمة الغريبة . ومن الضرورة التنويه هنا بأن الرواية تتضمن هي أيضا لحظة معرفة الكلمة الغريبة التى تصورها هذه الرواية ،

وأخيرا بضع كلمات عن أهمية موضوعنا فى الأجناس البلاغية . ان الإنسان المتكلم وكلمته هما واحد من أهم مواضيع الكلام البلاغى

دون شك (وكل الموضوعات الأخرى أيضاً تقترن هنا بموضوع الكامة حتماً) . فالكامة البلاغية في البلاغة القضائية على سبيل المثال تتهم الشخص المسؤول ، المتكاثم أو تدافع عنه ، وهي تستند في هذا إلى كلماته وتؤولها وتحاججها وتستعيد على نحو خلاّق الكامة المحتملة للمتهم أو الموكل (ومثل هذا الإنشاء الحرّ لكلمات لم تقل وأحياناً نلحظ كامة « كما كان بوسعه أن يقول » أو « لو ... لقال » طريقة واسعة الانتشار جداً في البلاغة القديمة) ، وتحاول استباق اعتراضاته المحتملة وتنقل كلمات الشهود وتقارن بينها الخ . والكامة في البلاغة السياسية تؤيد على سبيل المثال ترشيح شخص ما فتصور شخصيته وتعرض وجهة نظره ومقترحاته الكلامية وتدافع عنها ، أو تحتج ، في حالة أخرى ، على قرار ، قانون ، أمر ، تصريح ، خطاب أي على أقوال كامية معينة تتوجه إليها الكامة حوارياً .

وكامة الأدب الاجتماعي تتعامل أيضاً مع الكلمة ومع الإنسان بوصفه حامل الكامة : فهي تنتقد خطاباً ، مقالة ، وجهة نظر ، وتحاجج وتفضح وتسخر الخ . فإذا ما حلّت تصرفاً كشفت دوافعه الكامنة ووجهة النظر التي يقوم عايتها وصاغتها كامية مع إعطائها نبرة مناسبة — نبرة ساخرة أو نبرة استياء وما إلى ذلك . وهذا لا يعني بطبيعة الحال ان البلاغة تنسى ما وراء الكامة من قضية أو تصرف أو واقع خارج عن الكلام . لكنها تتعامل مع انسان اجتماعي كل فعل جوهري من أفعاله يكشف معناه الإيديولوجي بالكامة أو يتجسد مباشرة في الكامة .

ان الكامة الغريبة بوصفها موضوعاً ذات أهمية عظيمة في البلاغة بحيث كثيراً ما تأخذ الكامة في حجب الواقع والحلول محله ، فتضيق

أكثر مما ينبغي وتفقد عمقها . ان البلاغة كثيراً ما تكتفي بانتصارات
كامية خالصة على الكامة ، وفي هذه الحالة تتحول إلى لعب شكلي
بالكامات . لكننا نعود فنكرر ان انفصال الكامة عن الواقع مدمر
للکامة ذاتها : فهذه تسقم وتفقد من عمقها المعنوي وقلرتها على الحركة
وتوسيع معناها في السياقات الحية الجديدة وتجديده ، لأنها تموت في
حقيقة الأمر بوصفها كامة ، ذلك ان الكامة ذات المعنى تحيا خارج
ذاتها أي بتوجهها إلى الخارج . إلا ان التركيز الاستثنائي على الكامة
الغريبة بوصفها موضوعا لا يفترض بذاته انقطاع الكلمة عن الواقع
بالضرورة .

وتعرف الأجناس البلاغية أشكالا متنوعة جدا من نقل الكلام
الغريب ومشحونة في أغلب الحالات بحوارية حادة . فالبلاغة تستلزم
استخداما واسعا للتغيرات الحادة في نبر الكامات المنقولة (إلى درجة
تشويهها تشويها كاملا في أحيان كثيرة) عن طريق تأطيرها تأطيرا
مناسبا بالسياق . وتمدنا الأجناس البلاغية بمادة خصبة جدا للدراسة مختلف
أشكال نقل الكلام الغريب ومختلف وسائل صياغته وتأطيره . ومن
الممكن أيضاً ، على أرضية البلاغة ، تصوير الإنسان المتكلم وكامته
تصويراً ثرياً ، لكن ثنائية الصوت البلاغية لمثل هذه الصور نادرا ما
تكون عميقة : فهي لا تضرب بجذورها في حوارية لغة في طور التشكل ،
ولا تُبنى على تنوع كلامي جوهري ، بل على تنافر أصوات ، فهي
مجردة في معظم الأحيان ، قابلة لأن يُعيّن الصوتان فيها ويُفصلان
تعيينا وفصلا منطقيين شكاين يستنفدانها تماما . ولهذا ينبغي الكلام عن
ثنائية صوتية بلاغية خاصة تميزها لها من الثنائية الصوتية الثرية الفنية
الأصلية ، أو بعبارة أخرى ينبغي الكلام عن نقل بلاغي ثنائي الصوت

للكلمة الغريبة (وإن يكن هذا النقل لا يخاو من لحظات فنية) تميزا له من التصوير الثنائي الصوت في الرواية الذي يستهدف صورة اللغة .

تكلم هي خطورة موضوع الإنسان المتكلم وكلمته في كل مجالات الحياة اليومية وحياة الكلمة الإيديولوجية . ويمكننا التأكيد استنادا إلى ما قلناه أن في قوام كل قول يقوله الإنسان الإجتماعي تقريبا - من الردّ القصير في الحوار اليومي الحياتي وحتى المؤلفات الإيديولوجية الكلمية الكبيرة (الأدبية والعامة وغيرها) - قدراً كبيراً من الكلمات الغريبة الموعاة في شكل مكشوف أو مستتر ، والمنقولة بطريقة أو بأخرى . ويجري على أرض أي قول تقريبا تفاعل متوتر وصراع بين كلمتنا وكلمة الآخر ، وعملية انفصال وتمايز بينهما أو عمالية إنارة متبادلة حوارية . وعلى هذا فالقول جهاز أكثر تعقيدا وديناميكية مما يبدو لنا حين لا نأخذ في الاعتبار إلا توجهه إلى موضوعه وقدرته التعبيرية الأحادية الصوت المباشرة .

ان حقيقة ان الكلمة ذاتها هي أحد أهم موضوعات الكلام الإنساني لم تؤخذ بعين الاعتبار ولم تقوم بكل أهميتها المبدئية بما فيه الكفاية حتى الآن . فلم تتم حتى الآن إحاطة فاسفية واسعة بكل الظواهر التي تتصل بهذه الكلمة ، ولم تُفهم خصوصية موضوع الكلام هذا الذي يتطلب نقل كلمة الغير ذاتها وإعادة صياغتها : ذلك أن الكلمة الغريبة لا يمكن الكلام عليها إلا بمساعدة كلمة أخرى غريبة نحمل إليها مع هذا مقاصدها هي وتثيرها على طريقته بسياقها هي . ان التكلم على الكلمة كأبي موضوع آخر أي من حيث هي ثيما (thème) ، أي دون نقل مشحون بالحوارية ، غير وارد إلا حين تكون هذه الكلمة شيئا ؛

هكذا على سبيل المثال يمكننا الكلام على الكلمة في القواعد حيث ينصب اهتمامنا بالضبط على القشرة الشيفية الميئة للكلمة .

ان الأشكال البالغة التنوع لنقل الكلمة الغربية نقلا مشحونا بالحوارية والتي نشأت في خضم الحياة اليومية والتواصل الإيديولوجي الخارج عن الفن تُستخدم كلها في الرواية بطريقتين . فأولا كل هذه الأشكال تعطى وتستعاد في أقوال شخص الرواية (أقوالهم الحياتية والإيديولوجية) كما تعطى وتستعاد في الأجناس الدخيلة : المذكرات ، الاعترافات ، المقالات الاجتماعية السياسية الخ . وثانيا ، يمكن تسخير كل أشكال النقل المشحون بالحوارية للكلمة الغربية تسخيرا مباشرا لمهام تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويراً فنياً مع استهداف صورة اللغة ، وهي (هذه الأشكال) تخضع في ذلك إلى إعادة صياغتها صياغة فنية معينة .

فقيم الفرق الأساسي بين كل هذه الأشكال الخارجة عن الفن لنقل الكلمة الغربية وتصوير هذه الكلمة تصويراً فنياً في الرواية ؟

ان كل هذه الأشكال ، حتى حين تكون أقرب ما تكون إلى التصوير الفني كما في بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت مثلا (أساليب المحاكاة الساخرة) ، تتوجه إلى نقل الإنسان الفردي . إنها نقل (ونقل " مغرض عمايا) لأقوال غريبة متفرقة يرقى بهذه الأقوال ، في أحسن الأحوال ، إلى مستوى تعميمها في طريقة كلامية غريبة أي بوصفها طريقة نمطية اجتماعيا أو مميزة اجتماعيا . لكن هذه الأشكال المنصبة على نقل الأقوال (حتى وإن كان نقلا حراً وإبداعيا) لا تسعى إلى أن ترى وراء الأقوال صورة اللغة الاجتماعية التي تحقق ذاتها فيها ولا تُستنفد بها وإلى تثبيت هذه الصورة ، وأقول صورة اللغة وليس

تجربيتها الوضعية . فنحن في الرواية الأصيلة نحس وراء كل قول بالحياة العنصرية للغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي وضرورتها الداخلية : ان الصورة هنا لا تكشف الواقع وحسب ، بل تكشف امكانات هذه اللغة ، حدودها المثلثي إن صح التعبير ، ومعناها الكامل الشامل ، حقيقتها ومحدوديتها .

ولهذا السبب نرى ثنائية الصوت في الرواية تنزع بخلاف الأشكال البلاغية وغيرها إلى ثنائية اللغة دائماً بوصفها مداها الأقصى . ولهذا السبب أيضاً لا يمكن لهذه الثنائية الصوتية تحقيق ذاتها تحقيقاً كاملاً في التناقضات المنطقية ، ولا في المواجهات الدرامية الخالصة . وهذا ما يحدّد خصوصية الحوارات الروائية التي تنزع إلى الحدّ الأقصى من عدم التفاهم المتبادل بين أناس يتكلمون لغات مختلفة .

ومن الضروري التنويه مرة أخرى أننا لا نقصد باللغة الاجتماعية جملة السمات الالسانية التي تحدّد تميز لغة ما وفردتها اللهجوية ، بل الجملة المشخصة والحية لتفردتها الاجتماعي الذي يمكنه أن يحقق ذاته في نطاق اللغة الواحدة أيضاً عن طريق النقولات الدلالية والتدخل الفردي . إنه أفق لغوي اجتماعي مشخص يمايز نفسه في نطاق اللغة الواحدة المجردة . وهذا الأفق اللغوي كثيراً ما يستعصي على التحديد اللساني الدقيق لكنه مشحون بإمكانات التمايز اللهجوي اللاحق : إنه لهجة محتملة ، جنين لم يكتمل شكاه بعد . ان اللغة في حياتها التاريخية ، في صيرورتها المتعددة كلامياً ، زاهرة بمثل هذه اللهجات المحتملة : فهذه تتلاقح فيما بينها بأشكال مختلفة ، بعضها يضمّر ويموت ، بينما بعضها الآخر ينمو ويزدهر ويصبح لغات حقيقية . ونكرّر القول : ان

اللغة لا تكون حقيقة تاريخية إلا بوصفها صيرورة متباينة تعج باللغات المقبلة والماضية ، بلغات الارستقراطيين المفرطة في تأدبها الصائرة إلى الزوال ، ولغات حديثي النعمة واللغات الدعيّة الأخرى التي لا حصر لها التي أصابت قلداً أو آخر من النجاح وماكت درجة أو أخرى من سعة الشمولية الاجتماعية وكان لها مجال استخدام ايديولوجي أو آخر .

ان صورة لغة كهذه في الرواية هي صورة أفق اجتماعي ، صورة وحدة ايديولوجية التحمت بكلمتها ، بلغتها . ولهذا السبب فمثل هذه الصورة يمكنها أقل من أي شيء آخر أن تكون صورة شكائية ، واللعب الفني بمثل هذه اللغات لعباً شكائياً . فالسمات الشكائية للغات والطرق والأساليب في الرواية هي رموز آفاق اجتماعية . والخصائص اللغوية الخارجية كثيراً ما تستخدم هنا بوصفها سمات ثانوية للتباين اللغوي الاجتماعي ، بل حتى قد يكون هذا الاستخدام أحياناً على شكل تعالقات مباشرة من قبل المؤلف على كلام الأبطال . وعلى سبيل المثال نرى تورغنيف يعطي في روايته « الآباء والبنون » أحياناً مثل هذه الإشارات إلى خصائص استخدام شخصه لكلمة ما أو إلى خصائص نطقهم لهذه الكلمة (وهي خصائص نقول بالمناسبة إنها مميزة جداً من وجهة النظر الاجتماعية التاريخية) .

وعلى هذا فاختلاف لفظ كلمة « برينسيبي » (مبادئ) في الرواية هو سمة تميز عالمين ثقافيين واجتماعيين مختلفين : عالم ثقافة السادة الاقطاعيين في العقدين الثاني والثالث وهي ثقافة تربت على الأدب الفرنسي وكانت بعيدة عن اللاتينية والعالم الألماني ، وعالم المثقفين الرزنتشينيين في العقد الخامس الذي كان طلاب المعاهد والمعاهد

الطبية واساتذتها الذين تربوا على اللاتينية والعام الألماني ذوي تأثير كبير فيه . وقد انتصر اللفظ اللاتيني الألماني المفخّم لكلمة «برينسيبي» في اللغة الروسية . لكن استعمال كولشنا لكلمة « سيد » بدلاً من « شخص » رسخ بالمقابل في الأجناس الدنيا والوسطى من اللغة الأدبية .

مثل هذه الملاحظات الخارجية والمباشرة على خصائص لغات الشخص مميّزة للجنس الروائي ، لكنها ليست هي بالطبع التي تكون صورة اللغة في الرواية . فهذه الملاحظات تنصب على الشيء وحده : اذ ان كلمة المؤلف هنا لا تمسّ اللغة الموصوفة بوصفها شيئاً إلاّ مساً خارجياً ، فلا وجود هنا للحوارية الداخلية التي تتصف بها صورة اللغة . ان للصورة الحقيقية للغة ملامح حوارية ثنائية الصوت وثنائية اللغة دائماً .

(مثال ذلك مناطق الأبطال التي تكلمنا عليها في الفصل السابق) .

إن للسياق المؤطر للكلام المصوّر أهمية من الدرجة الأولى في إنشاء صورة اللغة . فالسياق المؤطر كازميل النحات يشحذ حدود الكلام الغريب ويقدم صورة اللغة من التجربة الخام لحياة الكلام ؛ فهو يمزج ويقرن الاندفاع الداخلية للغة المصوّرة ذاتها بمرسماتها الشبكية الخارجية . أما كلمة المؤلف التي تصور الكلام الغريب وتؤطره فتعطيه المنظور (الأفق) وتوزع الظل والضوء وتخلق له الموقف وكل الشروط اللازمة لتردّده ، وتخرقه من الداخل وتحمل إليه نبراتها وتعبيراتها ، وتفرش له الخلفية المشبعة للحوارية .

وبفضل ما للغة المصوّرة للغة الغير من قدرة على التردد خارج لغة الغير وفيها ، والكلام عنها وبها ومعها في آن ، وبفضل قدرة اللغة

المصوّرة ، من ناحية أخرى ، على أن تكون موضوع تصوير وعلى أن
تشكّم في آن ، يمكن أن تنشأ صرر روائية خاصة للغات . ولهذا السبب
فاللغة المصوّرة يمكنها أقلّ من أي شيء آخر أن تكون ، بالنسبة إلى
سياق المؤلّف المؤطّر لها ، شيئاً ، موضوع كلام أصمّ وأبكم يبقى
خارج الكلام مثله مثل أي موضوع كلام آخر .

بالإمكان إرجاع كل طرق إنشاء صورة اللغة في الرواية إلى ثلاث
مقولات أساسية :

١ - التهجين .

٢ - العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات .

٣ - الحوارات الخالصة .

هذه المقولات الثلاث لا يمكن فصلها إلاّ نظرياً ، أما عملياً فهي
متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق في النسيج الفني الواحد للصورة .

ما هو التهجين ؟ إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول
الواحد ، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعين لغويين مختلفين
تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معاً) :

إن هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية طريقة
فنية مقصودة (أو بتعبير أدق نظام طرائق) . لكن التهجين غير الواعي
وغير المقصود هو أيضاً واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات
وصيرورتها . ويمكن القول دون تردد إن اللغة واللغات تتغير تاريخياً
عن طريق التهجين أساساً ، عن طريق المزج بين « لغات » مختلفة
متمايزة في نطاق لهجة واحدة ، لغة قومية واحدة ، فرع واحد ،
مجموعة واحدة لفروع مختلفة ولزمر مختلفة ، وفي ماضي اللغات

التاريخي كما في ماضيها ما قبل الانطولوجي ، والمرجل الذي يتم فيه هذا المزج هو القول دائما (١) .

ان الصورة الفنية للغة يجب أن تكون بجوهرها ذاته تركيبا لغويا هجيناً (مقصوداً) : اذ يجب أن يتوفر هنا بالضرورة وعيان : وعي مصور وعي مصور ينتمي إلى نظام لغوي آخر . فاذا لم يوجد أمامنا هذا الوعي الثاني، المصور، هذه الإرادة اللغوية الثانية المصورة لن تكون أمامنا صورة لغة، بل مجرد نموذج لغة غريبة قد يكون مزيفاً أو حقيقياً .

ان صورة اللغة بوصفها (أي الصورة) تركيباً هجيناً مقصوداً هي قبل كل شيء تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوي الهجين العضوي التاريخي والغامض) ؛ لأنها ، بالضبط ، وعي لغة من قبل لغة أخرى ، وإنارتها بوعي لغوي آخر . فصورة اللغة لا يمكن أن تبني إلا من وجهة نظر لغة أخرى تؤخذ على أنها معيار .

ثم إنه لا يمتزج في التركيب الهجين المقصود والواعي وعيان لغويان غير شخصيين (متلازما لغتين) ، بل وعيان لغويان مفردان (متلازما قولين وليس لغتين فقط) وإرادتان لغويتان فرديتان : وعي المؤلف الفردي المصور وإرادته ووعي الشخص المصور اللغوي المفرد وإرادته . ذلك أنه تبني في هذه اللغة المصورة أقوال متفرقة مشخصة ، وبالتالي يجب حتماً أن يتجسد هذا الوعي اللغوي المصور في « مؤلفين » ما (٢)

(١) مثل هذه التراكييب الهجينة التاريخية اللا واعية هي ثنائية اللغة من حيث هي تراكييب هجينة ، لكنها وحيدة الصوت . وما يميز نظام اللغة الأدبية هو التهجين نصف العضوي ونصف المقصود .

(٢) حتى ولو كان هؤلاء « المؤلفون » دون شخصية ، كانوا أنماطاً كما في أساليب لغات الأجناس والرأي العام .

يتكلمون بهذه اللغة ويبنون عليها الأقوال ، ويبثون ، لهذا السبب ، في قدرات اللغة إرادتهم اللغوية المفعلة . وعلى هذا يشترك في التركيب الهجين الفني المقصود والواعي وعيان ، إرادتان ، صوتان وبالتالي نبرتان .

لكننا نرى من الضروري ، ونحن ننوّه باللمحظة الفردية في التركيب الهجين المقصود ، التأكيد مرة أخرى بكل قوة أن اللحظة الفردية في التركيب الهجين الفني الروائي الذي يقوم ببناء صورة اللغة ، وهي لحظة ضرورية لتفعيل اللغة ولإخضاعها للكل الفني للرواية (ومصائر اللغات تتشابه هنا مع المصائر الفردية للمتكلمين) ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللمحظة اللغوية الاجتماعية ، أي ان التركيب الهجين الروائي ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فقط (كما في البلاغة) ، بل انه ثنائي اللغة أيضاً ، اذ ليس فيه وعيان فرديان ، صوتان ، نبرتان فقط وإنما فيه أيضاً وعيان لغويان اجتماعيان ، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجاً لا واعياً في حقيقة الأمر (كما في التركيب الهجين العضوي) ، بل التقيا عن وعي على أرض القول والتحما في صراع (بل يمكننا حتى القول إن التركيب الهجين لا ينطوي على وعيين فرديين ، صوتين ، نبرتين بقدر ما ينطوي على وعيين اجتماعيين ، على عصرين) .

ثم إنه لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأساوين وسماتهما فقط ، إنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة في هذه الأشكال . بل نقول أكثر من ذلك وهو أنه لا يحدث في هذا التركيب مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيها . وعليه فالتركيب الهجين الفني

المقصود تركيب هجين معنوي ، لكنه ليس معنويا مجردا ، منطقيا (كما في البلاغة) ، بل معنوي اجتماعي مشخص .

وفي التركيب الهجين العضوي التاريخي لا تمتزج لغتان وحسب ، وإنما نظرتان لغويتان اجتماعيتان (هما الأخريان عضويتان) ، لكنه هنا مزج هامد غامض ، وليس مقارنة ومواجهة واعية. إلا انه من الضروري الإشارة ، مع ذلك ، إلى ان هذا المزج الهامد والغامض لوجهات النظر اللغوية في التراكيب الهجينة العضوية واعد تاريخيا : اذ انه مشحون بنظرات جديدة إلى العالم ، « وبأشكال داخلية » ، جديدة من وعي العالم بالكلمة .

ان التركيب الهجين المعنوي المقصود حواريا داخليا بالضرورة (بخلاف التركيب الهجين العضوي) . فوجهتا النظر هنا لا تمتزجان بل تتواجهان (تتقابلان) حواريا . وحوارية التركيب الهجين الروائي الداخلية هذه ، بوصفها حوار وجهات نظر لغوية اجتماعية ، لا يمكن بطبيعة الحال ان تتطور إلى حوار معنوي فردي مكتمل وواضح ، ذلك أنها تتصف بعفوية عضوية ولا مخرجة معينة .

وأخيراً يملك التركيب الهجين الثنائي الصوت المقصود الذي أشيعت فيه حوارية داخلية بنية نحوية خاصة جدا : اذ يندمج في نطاق القول الواحد فيه قولان محتملان وكأنهما ردآن في حوار محتمل . صحيح ان هذين الردين المحتملين لا يمكن أبداً أن يُفعّلا تفعيلاً كاملاً وأن يسفرا عن قولين مكتملين ، لكن أشكاهما غير المطورة تطويراً كاملاً مالموسة بشكل واضح في التركيب النحوي للتركيب الهجين الثنائي الصوت . والقضية هنا ليست بطبيعة الحال قضية امتزاج أشكال نحوية

غير متجانسة تنتمي إلى نظم لغوية مختلفة (كما يمكن أن يحصل في التراكيب الهجينة العضوية) ، بل القضية بالضبط هي انصهار قولين في قول واحد . مثل هذا الانصهار ممكن في التراكيب الهجينة البلاغية الأحادية الصوت أيضاً (ولعله هنا أيضاً أشد وضوحاً من الناحية النحوية) . إلا أن ما يتصف به التركيب الهجين الروائي هو انصهار قولين مختلفين اجتماعياً في قول واحد . فالتركيب النحوي للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزق بين إرادتين لغويتين مفردتين .

ونستطيع تباخيص صفات التركيب الهجين الروائي بالتالي :

التركيب الهجين الروائي هو ، بخلاف المزج الغامض بين اللغات في الأقوال الحية المقولة باغة في طريقها إلى التكوّن تاريخياً (وأي قول حي باغة حية يتصف ، في الواقع ، بقدر أو آخر من الهجانة) ، نسق موازنة بين اللغات منظمٌ فنياً ، نسق يرمي إلى إنارة لغة باغة وتشكيل صورة حية للغة باغة أخرى .

إن التهجين المقصود الموجه فنياً إحدى أهم الوسائل في بناء صورة اللغة . ومن الضروري الإشارة إلى أن اللغة المنيرة (وهي عادة نظام اللغة الأدبية المعاصرة) تشيئ هي ذاتها إلى حد ما في عملية التهجين لتباغ هي نفسها مستوى الصورة . وبقدر ما يزداد التهجين في الرواية اتساعاً وعمقاً ، أي حين لا يقتصر التهجين على لغة واحدة بل يتعدى إلى عدة لغات ، تزداد اللغة المصورة والمنيرة نفسها تشيئاً وتتحول في النهاية إلى واحدة من صور لغات الرواية . والأمثلة الكلاسيكية على ذلك « دون كيشوت » ، الرواية الإنكازية الفكاهية (فيدلينغ ، سموليت ، ستيرن) والرواية الفكاهية الرومنطيقية الألمانية (هيل وجان بول) .

وفي هذه الحالات تتشبه عادةً عماليةُ كتابة الرواية ذاتها وصورةُ
الروائي (كما في « دون كيخوت جزئيا » ، ثم عند ستيرن وهيبيل وجان
بول) .

وتختلف الإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية ككل عن التهجين
بالمعنى الدقيق للكلمة . اذ لا يوجد في الإنارة المتبادلة مزج مباشر
للغتين في نطاق القول الواحد ، بل ان اللغة الواحدة تُفعل في القول
إنما تعطى على ضوء لغة أخرى . وهذه اللغة الثانية لا تُفعل بل تبقى
خارج القول .

والشكل الأكثر وضوحاً وتميزاً لهذا النوع من الإنارة الحوارية
الداخلية المتبادلة بين اللغات هو الأسلية .

إن أي أسلية حقيقية هي تصوير فني لأساوب لغوي غريب كما
قلنا ، هي صورة فنية للغة غريبة . وهي تنطوي بالضرورة على وعيين
لغويين مفتردين : الوعي المصور (أي الوعي اللغوي المؤسب) ،
والوعي المصور ، المؤسب ، وتتميز الأسلية عن الأساوب المباشر
بهذا الوجود للوعي اللغوي بال ضبط (أي وعي المؤسب وجمهوره) ،
الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأساوب المؤسب ، وعلى خلفيته يكتسب
معنى وبعدا جديدين .

وهذا الوعي اللغوي الثاني للمؤسب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة
المؤسبة ؛ فالمؤسب لا يتكلم بصورة مباشرة في موضوع ما إلا بهذه
اللغة المؤسبة الغريبة عنه . لكن هذه اللغة المؤسبة نفسها تُعرض على
ضوء الوعي اللغوي المعاصر للمؤسب . واللغة المعاصرة توفر إضاءة
معينة للغة المؤسبة : تبرز لحظات وتبقي في الظل لحظات أخرى ،

تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة، وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسساتية والوعي اللغوي المعاصر ، ونقول باختصار إنها تنشئ صورة حرة للغة الغريبة لا تعبّر عن الإرادة المؤسساتية وحسب وإنما عن الإرادة اللغوية والفنية المؤسساتية أيضاً .

تلكم هي الأسلبة . والنمط الآخر الأقرب إليها من أنماط الإنارة المتبادلة هو التنويع . ففي الأسلبة لا يشتغل الوعي اللغوي للمؤسسات إلا بمادة اللغة المؤسساتية حصراً : فهو ينير هذه اللغة المؤسساتية ويُدخل عليها اهتماماته اللغوية الغريبة ، لكنه لا يدخل عليها مادته اللغوية الغريبة المعاصرة . الأسلبة بما هي كذلك يجب أن تكون منسجمة حتى النهاية . فإذا ما دخلتها مادة لغوية معاصرة (كامة ، شكل ، عبارة الخ) فهذا عيب فيها وخطأ منها (خطأ قائم على مغالطة تاريخية ، أو تحديث مضط) .

لكن هذا اللا انسجام قد يكون مقصوداً ومنظماً : فالوعي اللغوي المؤسساتي قد لا ينير اللغة المؤسساتية وحسب ، بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويدخل مادته موضوعاً أو لغة في اللغة المؤسساتية . وفي هذه الحالة لا نكون أمام أسلبة بل تنويع (كثيراً ما يتحول إلى تهجين) .

إن التنويع يدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية ، ويقرن العالم المؤسسات بعالم الوعي المعاصر ، ويضع اللغة المؤسساتية على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه .

إن أهمية الأسلبة المباشرة في تاريخ الرواية عظيمة جداً كأهمية التنويع ، لا يفوقها في ذلك إلا المحاكاة الساخرة . لقد تعلم النثر بواسطة الأساليب تصوير اللغات تصويراً فنياً — اللغات المكتومة بناء

وأسلوبا في حقيقة الأمر (ولنقل مباشرة : الأساليب) وليس لغات التنوع الكلامي الحي الخام والموجودة بالقوة غالبا (أي اللغات التي هي في طور التكون وليس لها أسلوبها بعد) . ان صورة اللغة التي تنشئها الأساليب هي الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهي التي تتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية (Esthétisme) بالنسبة إلى النثر الروائي . ولهذا كان أساتذة الأساليب الكبار كميروني وفرنس وهنري دي رينيه وغيرهم ممثلي الجمالية في الرواية (هذه الجمالية غير المتاحة إلا في حدود ضيقة بالنسبة إلى هذا الجنس) .

أما أهمية الأساليب في عهود تشكل اتجاهات الجنس الروائي ومساراته الأسلوبية الأساسية فموضوع خاص سنتطرق إليه في الفصل الأخير ، التاريخي من هذه الدراسة .

وفي نمط آخر من أنماط الإنارة الحوارية الداخية المتبادلة بين اللغات لا تكون مقاصد الكامة المصورة على وفاق مع مقاصد الكامة المصورة بل تقاومها ، فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصورة بوصفها وجهة نظر مثمرة ، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح . تكلم هي أساليب المحاكاة الساخرة .

إلا ان أساليب المحاكاة الساخرة هذه لا يمكنها أن تنشئ صورة اللغة والعالم المناسب لهذه اللغة إلا بشرط ألا تكون تهديما مجانيا ومسطحيا للغة الغريبة كما في المحاكاة الساخرة البلاغية . فعلى المحاكاة الساخرة ، فيما لو أرادت أن تكون جوهرية ومثمرة ، أن تكون أساليب محاكاة ساخرة بالضبط ، أي عليها ان تستعيد اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة بوصفها كلا جوهريا يملك منطقته الداخلي ويكشف العالم الخاص المرتبط ارتباطا وثيقاً باللغة المحاكاة محاكاة ساخرة .

وتتوضع بين الأساية والمحاكاة الساخرة كما بين حدين أقصيين أشكال بالغة التنوع من الإنارة المتبادلة بين اللغات والتراكيب الهجينة المباشرة . هذه الأشكالُ تحكمها العلاقات المتبادلة البالغة التنوع بين اللغات والإرادات اللغوية والكلامية التي تلتقي في حدود القول الواحد . فالصراع الذي يدور داخل الكامة ودرجةُ المقاومة التي تبديها الكامة المحاكاة محاكاة ساخرة للكامة المحاكية محاكاة ساخرة ، ودرجة اكتحال اللغات الاجتماعية المصوّرة ودرجة تفريدها لدى تصويرها ، وأخيراً التنوع الكلامي المحيط الذي يكون دائماً بمثابة الخلفية والمرنان الذي يشيع الحوارية ، هي التي تخاق التنوع في طرق تصوير اللغة الغريبة .

ان التقابل الحواري بين اللغات الخالصة في الرواية هو ، بالإضافة إلى التهجين ، وسيلة جبارة في انشاء صور اللغات . ان التقابل الحواري بين اللغات (وليس بين المعاني في حدود اللغة الواحدة) هو الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الاحساس بهذه الحدود ، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات .

والحوار في الرواية ، بوصفه شكلاً تأليفيّاً ، مرتبط هو نفسه ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات المتردّد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية . ولهذا فالحوار في الرواية حوار من نوع خاص . فهو ، قبل كل شيء ، لا يمكن أن يُستنفد كما قلنا سابقاً في حوارات الشخصيات المتصلة بالموضوع (Sujet) ، بل لأنه يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حلّ ، والتي تبدو وكأنها توضح فقط (بوصفها إحدى المواجهات الكثيرة

المحتملة والممكنة) هذا الحوار الصميمي الذي لا مخرج منه بين اللغات والذي تحكمه الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . ان حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب ، وإنما هو أيضاً حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا زال يعيش وما يولد : التعايش والصيرورة يندجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين . في هذا الحوار تُستغرق الحوارات الروائية العميقة المتصلة بالموضوع (Sujet) ، ومنه أي من حوار اللغات هذا تستمدُّ لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانياتها الحياتية « وطبيعتها » ، أي كل ما يميزها تمييزاً حاداً عن الحوارات الدرامية الخالصة .

واللغاتُ الخالصة في الرواية المتبدية في حوارات شخصيات الرواية ومونولوجاتها مسخرة لنفس الغرض الذي هو إنشاء صورة اللغة .

وموضوع^١ (Sujet) الرواية نفسه مسخر لهذا الغرض أي لربط بين اللغات ولكشف إحداها الأخرى : وعلى هذا الموضوع تنظيم الكشف عن اللغات والإيديولوجيات الاجتماعية وعرضها واختبارها : اختبار الكامة ، النظرة إلى العالم ، التصرف المعال إيديولوجيا أو تبيان حياة العوالم والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (الروايات الوصفية والمعيشية والجغرافية) أو عوالم العصر الإيديولوجية الاجتماعية (رواية المذكرات ، الرواية التاريخية على أنواعها) ، أو الأعمار والأجيال في علاقتها بالحقب والعوالم الإيديولوجية الاجتماعية (رواية التربية والصيرورة) . ونقول باختصار ان موضوع (Sujet)

الرواية يسخر لمهمة تصوير الناس المتكلمين وعوالمهم الإيديولوجية .
في الرواية يتم التعرف على لغتنا في لغة الغير ، وعلى أفقنا في أفق الغير .
وفيه تتم ترجمة لغة الغير ترجمة ايديولوجية ، وتجاوز الغرابة التي ليست
سوى غرابة عارضة ، خارجية ، وهمية . ان ما يميز الرواية التاريخية
هو التحديث الإيجابي ، هو محو الحدود بين الأزمنة ، والتعرف على الحقيقي
الخالء في الماضي . ان إنشاء صور اللغات هو المهمة الأسلوبية الأولى
للجنس الروائي .

إن أي رواية هي بكليتها تركيب هجين من وجهة نظر اللغة والوعي
اللغويين المتجسدين فيها . لكننا نعود فنؤكد مرة أخرى القول إنه تركيب
هجين مقصود وواع ومنظم فنيا ، وليس خلطا آليا وعشوائيا للغات
(وبدقة أكبر لعناصر لغات) . والصورة الفنية للغة هي غاية التهجين
الروائي المقصود .

ولهذا السبب نرى الروائي لا يسعى إطلاقا إلى استعادة تجريبية اللغات
التي يدخلها استعادة لسانية (لهجوية) دقيقة وتامة ، بل يسعى فقط إلى
التماسك الفني لصور هذه اللغات .

التركيب الهجين الفني يتطلب جهدا هائلا : فهو مؤسّس كاه
ومدرّس وموزون ومغرّب . وهو يختلف بهذا اختلافا جذريا عما
نجدّه عند الناصر المتوسط من خلط طائش وأهوج وغير منسق بين اللغات
كثيراً ما يقترب من الجهل المطبق بها . ففي تراكيب هجينة كهذه لا
توجد مزاجية بين النظم المتناسكة للغة ، إنما هناك مجرد خلط بين
عناصر لغات . إنه ليس توزيعا اوركستاليا بواسطة التنوع الكلامي ،

إنما هو ، في معظم الحالات ، مجرد لغة المؤلف المباشرة غير الخالصة وغير المشغولة .

ان الرواية لا تعفينا من ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللغة الأدبية ، بل إنها تتطلب فوق ذلك معرفة بلغات التنوع الكلامي . الرواية تتطلب توسيع الأفق اللغوي وتعميقه وإحكام إدراكنا للتباينات اللغوية الاجتماعية .

* * *

الفصل الخامس

خريطة اسلوبيات

في الرواية الأوروبية

الرواية تعبير عن وعي لغوي غاليلي يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة ، أي يرفض اعتبار لغته المركز الكلمي المعنوي الوحيد للعالم الايديولوجي ويدرك في الوقت نفسه تعددية اللغات القومية ولا سيما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدر واحد « لغات الحقيقة » ، لكنها في الوقت نفسه وبقدر واحد أيضاً لغات نسبية ، شثية ومحدودة لمجموعات بشرية ومهن كما إنها لغات الحياة اليومية . الرواية تفترض لا مركزة معنوية كلمية للعالم الايديولوجي ونوعاً من التشرذم اللغوي للوعي الأدبي الذي فقد الوسط اللغوي الواحد الذي لا يقبل الجدل للتفكير الايديولوجي ووجد نفسه وسط لغات اجتماعية في حدود اللغة الواحدة ، ووسط لغات قومية في حدود ثقافة واحدة (الهيلينية ، المسيحية ، البروتستنتية) وعالم سياسي ثقافي واحد (الدول الهيلينية ، الامبراطورية الرومانية وما إلى ذلك) .

ان الأمر يتصل هنا بانه لا بل جاداً ، بل جانري ، في الحقيقة ، في مصائر الكلمة الانسانية : إنه تحرر المقاصد المعنوية الثقافية والتعبيرية

تحرراً جوهرياً من سلطة اللغة الواحدة والوحيدة وبالتالي إنه فقدان الاحساس باللغة بوصفها اسطورة ، شكلاً مطلقاً للتفكير . ولأجل هذا ، لا يكفيننا اكتشاف التعدّد اللغوي للعالم الثقافي والتعدّد الكلامي للغة القومية الخاصة وحدها ، بل من الضرورة الكشف عن جوهرية هذه الحقيقة الواقعة وعن كل النتائج المترتبة عليها ، الأمر الذي لا يمكن تحقيقه إلاّ في ظلّ ظروف تاريخية اجتماعية معينة .

ولكي يصبح اللعب العميق فنيا باللغات الاجتماعية ممكناً ، من الضروري إحداث تغيير جليّ بالإحساس بالكلمة على المستوى الأدبي العام واللغوي . من الضروري أن نألف الكلمة بوصفها ظاهرة شبيهة ، مميزة ، وفي الوقت نفسه ظاهرة قصصية (تحمل قصداً ما) ، من الضروري أن نتعلم الاحساس « بالشكل الداخلي » في اللغة الغريبة (الشكل بالمعنى الذي قصده هومبولدت) ، « وبالشكل الداخلي » للغتنا بوصفه شكلاً غريباً ، علينا أن نتعلم الإحساس ليس فقط بشيئية الأفعال والحركات وبعض الكلمات والتعابير ونمطيتها وخصوصيتها ، وإنما أيضاً بشيئية وجهات النظر والنظرة إلى العالم والإحساس بهذا العالم ونمطيتها وخصوصيتها المتحددة عضوياً باللغة التي تعبر عنها . وهذا أمر لا يستطيع بلوغه إلا وعي مشارك مشاركة عضوية في العالم الكلي للغات المنيرة إحداها الأخرى . ومن أجل هذا يجب أن يكون هناك تقاطع جوهري بين اللغات في وعي واحد متصل اتصالاً متساوياً بهذه اللغات العديدة .

إن لا مركزية العالم الايديولوجي الكلمي التي تعبّر عن نفسها في الرواية تفترض جماعة اجتماعية متميزة تمايزاً جوهرياً تكون في حالة تفاعل متوتر وجوهري مع جماعات اجتماعية أخرى . إن الفئة أو الطائفة أو الطبقة المنغلقة على نفسها في نواتها الواحدة داخلياً والثابتة

لا يمكن أن تكون أرضاً خصبة لتطور الرواية إن لم يدركها الانحلال أو إن لم تخرج عن توازنها الداخلي واكتفائها بذاتها : إذ إن الوعي اللغوي الأدبي يمكنه من علياء لغته الواحدة المتسلطة التي لا يرقى إليها الشك تجاهل واقع التعددين الكلامي واللغوي هنا بهدوء . ذلك أن التنوع الكلامي المصطبغ وراء حدود هذا العالم الثقافي المغلق ، ذي اللغة الأدبية لا يمكنه أن يبعث إلى الأجناس الدنيا إلاّ صوراً كلامية شبيهة خالصة وفاقدة لأي قصد ، كلمات — أشياء محرومة من الامكانيات الثرية الروائية . أما المطلوب واللازم فهو أن يجتاح التنوع الكلامي الوعي الثقافي ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية في النظام اللغوي الأساسي للايديولوجيا والأدب ويحرره من يقينته الساذجة .

لكن هذا أيضاً قليل . فحتى الجماعة التي يمزقها الصراع الاجتماعي لا تشكل أرضية اجتماعية كافية لإشاعة نسبية عميقة في الوعي اللغوي الأدبي وإعادة تشكيله على نمط نثري جديد فيما لو بقيت هذه الجماعة منغلقة ومنزلة . إن التناقض الداخلي للهجة الأدبية ولحوارها الخارج عن الأدب أي لكل القوام اللهجوي للغة قومية ما يجب أن يحس بأنه مغمور ببحر التنوع الكلامي ، إنما ببحر التنوع الكلامي الجوهرى المتكشف بملء قصديته ونظمه الاسطورية والدينية والسياسية الاجتماعية والأدبية وغيرها من النظم الايديولوجية الثقافية . وحتى إن لم ينفذ هذا التنوع اللغوي الواقع خارج القومية إلى نظام اللغة الأدبية والأجناس النثرية (مثلما تنفذ اللهجات الخارجة عن الأدب للغة الأدبية إلى هذا النظام) فإن هذا التنوع اللغوي الخارجى يعزز ويعمق التناقض الداخلي للغة الأدبية ذاتها ويضعف سلطة الموروث الاسطوري والثقاليه التي

لا زالت تكبل الوعي اللغوي ، ويفكك نظام الاسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة ، وبالذات يقوّض تقويضاً تاماً الاحساس الاسطوري والسحري باللغة وبالكلمة . ان التواصل الجوهرى بالثقافات واللغات الغريبة (وإحداها تستحيل بدون الأخرى) يؤدي حتماً إلى الفصل بين المقاصد واللغة ، بين الفكر واللغة ، بين التعبير واللغة .

إننا نتكلم عن الفصل بمعنى تحطيم ذلك التلاحم المطلق بين المعنى الايديولوجي واللغة الذي يحكم التفكير الاسطوري والسحري . ان التلاحم المطلق بين الكلمة والمعنى الايديولوجي المشخص هو دون شك إحدى الخصائص الجوهرية المكوّنة للاسطورة والمحددة لتطور الصور الاسطورية من جهة والاحساس الخصوصي بالأشكال اللغوية والمعاني والتراكيب الاسلوبية من جهة أخرى . ان التفكير الاسطوري هو في قبضة لغته التي توجد من ذاتها واقعاً اسطورياً وتقدم علاقاتها وعلاقاتها المتبادلة اللغوية على أنها العلاقات والعلاقات المتبادلة بين لحظات الواقع نفسه (تحوّل المقولات والارتباطات السببية اللغوية إلى مقولات عن أنساب الآلهة ونشوء الكون) ، لكن اللغة بدورها هي في قبضة صور التفكير الاسطوري التي تكبل حركتها القصدية بعرقلتها اكتساب المقولات اللغوية شمولية ومرونة وشكلية أنقى (نتيجة التحامها بالعلاقات الشبيهة المشخصة) وتحدد من الامكانيات التعبيرية للكلمة (١).

(١) لاجال هنا للتطرق إلى جوهر مسألة العلاقة المتبادلة بين اللغة والأسطورة . إلا اننا نقول ان هذه المسألة لم تعالج حتى وقت قريب في الأدبيات المختصة إلا على المستوى السيكلوجي مع التركيز على الفولكلور وبمزل عن المسائل المشخصة لتاريخ الوعي اللغوي (شتينثال ، لتساروس ، فوندت وغيرهم) . أما عندنا فقد طرح بوتيينيا وفيسيلونسكي هذه المسائل في علاقاتها الجوهرية هذه .

إن هذه السلطة الكاملة التي للأسطورة على اللغة واللغة على إدراك الواقع وعقله هي من الماضي ما قبل التاريخي للوعي اللغوي (١) وبالتالي من ماضيه الافتراضي حتماً . ولكن حتى هناك ، حيث سقطت السلطة المطلقة هذه منذ أمد طويل - وقد كان هذا في العهود التاريخية للوعي اللغوي - لا زال الإحساس الأسطوري بسلطة اللغة وعفوية وهبتها كل معناها وكل تعبيريتها لوحدها التي لا يرقى إليها الشك قوين بما فيه الكفاية في كل الأجناس الأيديولوجية الرفيعة بحيث لا يمكننا استبعاد امكانية استخدام التباين اللغوي في أشكال الأدب الكبرى استخداماً جوهرياً من الناحية الفنية . فمقاومة اللغة المعيارية الواحدة المعززة بوحدة الأسطورة القومية التي لما تزعزع لا زالت أقوى من أن يستطيع التنوع الكلامي إشاعة النسبية في الوعي اللغوي الأدبي ولا مركزته . ولن تحدث هذه اللامركزية الأيديولوجية الكلامية إلا حين تفقد الثقافة القومية انغلاقها واكتفاءها بذاتها ، إلا حين ترى إلى نفسها على أنها واحدة من ثقافات ولغات أخرى . وهذا بالضبط هو الذي سيقوض جذور الإحساس الأسطوري باللغة القائم على أساس الانصهار المطلق بين المعنى الأيديولوجي واللغة ، وهو الذي سيخلق الإحساس الحاد بحدود اللغة ، حدودها الاجتماعية والقومية والمعنوية ، فتتكشف اللغة في كل خصوصيتها الانسانية وتأخذ وجوه المتكلمين وصورهم المتميزة قومياً والنمطية اجتماعياً تتلامح من خلال كلماتها وأشكالها وأساليبها ، ومن خلال كل طبقات اللغة دون استثناء بما في ذلك أشد طبقاتها قصدية ،

(١) لأول مرة يبدأ هذا المجال الافتراضي في أن يصبح في متناول العلم وذلك في علم « المعاني القديمة » الذي يحاول علماء اليافنيات إنشاؤه .

أي لغات الأجناس الأيديولوجية الرفيعة . وبذلك تصبح اللغة نفسها (وعلى وجه أدق : تصبح اللغات) صورة مكتملة فنياً لإحساس بالعالم ونظرة إليه بميزين إنسانياً ، وتمحول اللغة من كونها التمجيد الوحيد غير المنازع للمعنى وللحقيقة إلى واحد من جملة افتراضات ممكنة للمعنى .

ويحدث شيء مشابه تماماً لما تقدم حيثما تكون اللغة الأدبية الواحدة والوحيدة لغة غريبة ، اذ من الضروري أن يحدث انحلال السلطة الدينية والسياسية والأيديولوجية المرتبطة بهذه اللغة وسقوطها . وخلال عملية الانحلال هذه يأخذ الوعي اللغوي الثري الفني اللامركز المستند إلى التنوع الكلامي الاجتماعي للغات القومية المحكية في النضوج .

هكذا ظهرت بوادر النثر الروائي في عالم العصور الهيلينية المتعدد اللغات وأنماط الكلام وفي الامبراطورية الرومانية خلال عملية انحلال وسقوط المركزة الأيديولوجية الكلامية الكنسية في العصور الوسطى . وهكذا الأمر في عصرنا الحديث حيث ازدهار الرواية مرتبط دائماً بانحلال النظم الأيديولوجية الكلامية الثابتة ومرتبطة في الوقت نفسه وعلى نحو مقابل بتعزيز التباين الكلامي اللغوي وقصديته داخل اللهجة الأدبية نفسها وخارجها على حد سواء .

إن مسألة النثر الروائي القديم (اليوناني واللاتيني) مسألة معقدة جداً . وبدائيات النثر الثنائي الصوت والثنائي اللغة الحقيقي هنا لم تكن تستوفي دائماً شروط الرواية بوصفها تشكيلاً تأليفاً وثيمائياً (Thematique) بل لأنها ازدهرت في المقام الأول في أشكال أجناس أخرى : في القصص

الواقعية والأهاجي (١) وبعض أشكال السيرة والسيرة الذاتية (٢) وفي بعض الأجناس البلاغية الخاصة (كما في الدياتريب (٣) — diatribe مثلاً) وفي الأجناس التاريخية وأخيراً في جنس المراسلات (٤) . ففي كل مكان هنا بدايات توزيع أوركسترالي نشري روائي حقيقي للمعنى عن طريق التنوع الكلامي . وعلى هذا المستوى النثري الحقيقي الثنائي الصوت بني النصان المختلفان اللذان وصلنا إلينا لرواية « الحمار » (النص المنسوب خطأ إلى لوقيانوس ونص أبولينوس) ورواية بترونيوس .

(١) نعرف جميعاً إنارة هوراس الفكاهية « لأناه » في أهاجي . وهذا التركيز الفكاهي على «الأناء» في الأهاجي يتضمن دائماً عناصر أسلوبية عن طريق المحاكاة الساخرة للمقاربات المألوفة ووجهات النظر الغريبة والآراء الشائعة . وتعتبر أهاجي مارك فارون أقرب من أهاجي هوراس إلى التوزيع الأوركسترالي الروائي للمعنى . كما يمكننا الحكم من المقاطع التي وصلت إلينا على وجود أسلوبية عن طريق المحاكاة الساخرة للكلام العلمي والكلام الأخلاقي الوعظي .

(٢) عناصر التوزيع الأوركسترالي بواسطة التنوع الكلامي وبدايات الأسلوب النثري الحقيقي في « تقرظ » سقراط مثلاً . ويمكن القول عامة أن صورة سقراط وخطاباته تحمل عند أفلاطون طابعاً نثرياً حقيقياً . إلا أن الأهم منها هي أشكال السيرة الذاتية الهيلينية المتأخرة والمسيحية التي تقرر قصة الاهتداء ذات الطابع الاعترافي بمناصر رواية المغامرة ووصف الأخلاق والعادات ، وهي كتب لم تصلنا عنها إلا معلومات متفرقة أما الكتب ذاتها فقد اندثرت (ومنها كتب ديون خريزوستوم ويوستينوس (الشهيد) وكبريانوس وما يسمى سلسلة الحكايات عن كليمنتينوس) . وأخيراً سنجد العناصر نفسها عند بويسيوس .

(٣) ينطوي الدياتريب من بين كل الأشكال البلاغية للهيلينية على أكبر قدر من الامكانيات النثرية والروائية : فهو يسمح بوجود بل يقضي بوجود تنوع في طرق الكلام وتصوير اكتسب صفة الدرامية والمحاكاة الساخرة لوجهات النظر الغريبة كما يسمح بالمزج بين الشعر والنثر الخ . راجع علاقة الأشكال البلاغية بالرواية في موضع لاحق من هذا الفصل .

(٤) حسبنا ذكر رسائل شيشرون إلى أتيكوس .

وهكذا تشكلت في تربة العالم القديم (اليوناني واللاتيني) أهم عناصر الرواية الثنائية الصوت والثنائية اللغة التي أثرت تأثيراً هائلاً في أهم أنواع الجنس الروائي في العصور الوسطى وفي عصرنا الحديث : في رواية الاختبار (في فرعها السنكساري (*)) الاعتراف الإشكالي المغامراتي إلى دوستوفسكي فأيامنا هذه) ، وفي رواية الاختبار والصيرورة ولا سيما في فرعها السيري الذاتي ، وفي الرواية الحياتية الهجائية وغيرها ، أي بالضبط في تلك الأنواع من الجنس الروائي التي تُدخل التنوع الكلامي المكتسب صفة حوارية لإدخالاً مباشراً في قوامها ، وتحديداً التنوع الكلامي العائد للأجناس الدنيا والتنوع الكلامي الحياتي . إلا أن هذه العناصر المتناثرة في أجناس متعددة لم تنصب في الأدب القديم وتندمج في مجرى الرواية الدافق الواحد ، بل شكلت فقط نماذج متفرقة غير معقدة لهذا الخط الاسلوبي في الرواية (أبوليوس وبترونيوس) .

وتنتهي الروايات المسماة « الروايات السفسطائية » (١) إلى خط اسلوبي مختلف تماماً . اذ تتصف هذه الروايات بأسلوب مركزة ومتماسكة للمادة كلها ، أي بالتماسك الأحادي الصوت الخالص (المونولوجي) للأسلوب (المؤمِّل أمثلة تجريدية) إلا أن الروايات السفسطائية بالذات هي التي عبرت أكمل تعبير على الأرجح ، تأليفياً وثيمائياً، عن طبيعة الجنس الروائي في الأدب القديم . فهي التي أثرت التأثير الهائل في تطور

(*) السنكسار هو سير القديسين .

(١) راجع : ب . غريفتسوف . نظرية الرواية (موسكو ، ١٩٢٧) وكذلك مقدمة أ . بولديريوف لترجمة رواية أخيل تاتيس « لوسيب و كليتوفونت » (دار نشر « الأدب العالمي » ، موسكو ، ١٩٢٥) ؛ فقد ألقى الضوء في هذه المقالة على موضوع الرواية السفسطائية .

الأنواع الرفيعة للرواية الأوروبية حتى القرن التاسع عشر تقريباً :
في رواية القرون الوسطى وفي الرواية الغرامية المتأنقة في القرنين الخامس
عشر والسادس عشر («أماديس» وعلى الأخص في الرواية الرعوية) ،
وفي رواية الباروكو وأخيراً حتى في رواية المنورين (فولتير على سبيل
المثال) وهي التي حددت إلى درجة كبيرة تلك التصورات النظرية عن
الجنس الروائي ومستلزماته التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن
عشر (١) .

ان الاسلبة المؤمثلة المجردة التي تتصف بها الرواية السنسطائية
تفسح المجال مع هذا لوجود تنوع معين في الطرق الاسلوبية ، وهو أمر
لا مفر منه مع وجود تنوع في تلك الأجزاء والأجناس المكوّنة والمستقلة
نسبياً التي تندرج في قوام الرواية بمثل هذه الوفرة : حديث المؤلف ،
حديث الشخص والشهود ، وصف البلد والطبيعة والمدن والمعالم
والاعمال الفنية وهو وصف ينزع إلى الاكتمال وإلى قيمة خاصة معينة ،
وكذلك المحاكمات التي تسعى بدورها إلى استنفاد موضوعاتها العلمية
أو الفلسفية أو الأخلاقية استنفاداً كاملاً ، والأقوال المأثورة والقصص
الدخيلة (الاستطراذية) والكلام البلاغي الذي يعود إلى أشكال بلاغية
مختلفة ، والرسائل والحوار المتطور . صحيح ان درجة الاستقلالية
الأسلوبية لهذه الأجزاء تتفاوت تفاوتاً حاداً ودرجة الاستقلالية المكوّنة لهذه
الأجزاء واكتماهاها جنساً ، لكن الشيء الرئيسي هنا هو أن هذه الأجزاء
كلها ، على ما يبدو ، على درجة واحدة من القصديّة ودرجة واحدة من

(١) عبر عن هذه التصورات في أول وأرصن بحث خاص في الرواية ظهر في كتاب إيوي
عام ١٦٧٠ . ولم يظهر بديل واستمرار لهذا الكتاب في مجال قضايا الرواية القديمة إلا في
أعمال رودي أي بعد قرنين (عام ١٨٧٧) .

الاصطلاحية ، ومن مستوى معنوي كلمي واحد ، وتعتبر بقدر واحد وبشكل مباشر عن مقاصد المؤلف .

إلا أن هذه الاصطلاحية ذاتها والتماسك الحدّي (المجرد) لهذه الأسلبة هما بناتهما من نوعية خاصة . فنحن لا نقع وراءهما على أي نظام أيديولوجي واحد ، جوهرى وثابت : نظام ديني أو سياسي اجتماعي أو فلسفي الخ. ان الرواية السفسطائية (ككل بلاغية « السفسطة الثانية ») لا مركزة أيديولوجيا بشكل مطلق . ان وحدة الاسلوب هنا متروكة وشأنها ، لا تتجذر في شيء ولا توطدها وحدة العالم الايديولوجي الثقافي ؛ وحدة هذا الاسلوب خارجية (تقع بعيداً عن المركز) ، لفظية. ان تجريدية هذه الأسلبة ذاتها وغربتها عما حولها دليل على وجود ذلك البحر من التنوع الكلامي الجوهرى الذي خرجت منه الوحدة الكلامية لهذه المؤلفات ، وخرجت منه دون أن تتجاوزه عن طريق استنفاده في موضوعها (كما في الشعر الحقيقي) . لكننا لا نعرف مع الأسف إلى أي حد كان مقدراً لهذا الاسلوب أن يدرك على خلفية هذا التنوع الكلامي ، ونحن لا نستبعد إطلاقاً امكانية التناسب الحوارى لبعض لحظاته مع لغات التنوع الكلامي الموجودة آنذاك . فنحن لا نعرف مثلاً ما هي الوظائف التي تؤديها تلك الإشارات الغامضة العديدة جداً والمتنوعة جداً التي تحفل بها هذه الروايات : أهى وظيفة قصصية مباشرة كما في الإشارة الشعرية أم وظيفة أخرى ، نثرية ، أي لعلّ هذه الإشارات هي تشكيلات ثنائية الصوت . هل المحاكيمات والأقوال المأثورة هي قصصية مباشرة ، ممثلة المعنى ؟ أولا تكون تحمل في أحيان كثيرة طابعاً ساخراً أو طابعاً محاكاتياً ساخراً مباشراً ؟ ان موقعها من حيث التأليف يجعلنا

نفترض ذلك في العديد من الحالات . فحيثما تؤدي المحاكاة الطويلة والمجردة وظيفة إعاقية وتقطع مجرى القصة في إحدى لحظاتها وأكثرها توتراً ، نرى أن ورودها غير المناسب هذا يلقي بحد ذاته ظلاً شبيهاً عليها ويحملنا على الاشتباه بوجوداً سلبية محاكاة ساخرة (خصوصاً حيثما تنوّل هذه المحاكاة الرصينة المطوّلة تحذلقاً بمناسبة عارضة مقصودة (١) .

من الصعب علينا جداً بشكل عام اكتشاف المحاكاة الساخرة ، إن لم تكن فجّة (أي بالتحديد حين تكون نثرية فنية) ، ما لم نعرف خلفيتها الكلامية الغريبة ، ما لم نعرف سياقها الثاني . وفي الأدب العالمي ، على ما نرجّح ، الكثير من تلك المؤلفات التي لا يساورنا الآن حتى مجرد الشك في طابعها ' المحاكاتي ' السخر . ففي الأدب العالمي على الأرجح القليل القليل من الكلمات المقولة دون قيد أو شرط والوحيدة الصوت بشكل خالص . لكننا ننظر إلى الأدب العالمي من جزيرة ثقافية كلامية وحيدة النغمة ووحيدة الصوت صغيرة ومحدودة جداً في المكان وفي الزمان . فهناك كما سنرى فيما بعد أنماط وأنواع من الكلمة الثنائية الصوت التي تفقد ثنائية صوتها بسهولة كبيرة لدى متلقيها ، والتي لا تفقد تماماً معناها الفني لدى إعادة تنبيرها تنبيراً أحادي الصوت مباشراً (وهذه تندمج مع كتلة كلمات المؤلف المباشرة) .

إن وجود أسلبة محاكاة ساخرة وغيرها من أنواع الكلمة الثنائية الصوت في الرواية السفسطائية أمر لا شك فيه (٢) ، إنما يصعب القول

(١) قارن الشكل الحدي لهذه الطريقة عند ستيرن والذبلبات المختلفة في درجات المحاكاة الساخرة عند جان بول .

(٢) وهكذا ينوه بولدير في المقالة المشار إليها باستخدام أغيل تاتايوس لموضوع حلم التنبؤات التقليدي استخدام محاكاة ساخرة . كما يعتبر أن رواية تاتايوس تبعد عن النمط التقليدي باتجاه رواية الأخلاق والعادات الهزلية .

ما هو وزنها النوعي فيها . إن تلك الخلفية الكلامية المعنوية للتنوع الكلامي التي كانت هذه الروايات تتردد عليها وترتبط بها حوارياً قد اندثرت إلى درجة كبيرة بالنسبة اليه . ولعلّ تلك الأسلبة المباشرة والمجردة التي تبدو لنا في هذه الروايات على هذا القدر الكبير من الرتبة والتسطح ، كانت تبدو لهم على خلفية التنوع الكلامي في عصرهم أوفر حيوية وتنوعاً ، لأنها كانت تباشر لعباً ثنائي الصوت مع لحظات هذا التنوع الكلامي وتتجاوب معها حوارياً .

بالرواية السفسطائية يبدأ الخط الاسلوبي الأول (كما نسميه اصطلاحاً) للرواية الأوروبية . وهذا الخط الأول وجد في الرواية السفسطائية تعبيراً مكتملاً ومائناً إلى حدّ كافٍ حكم ، كما قلنا ، كل التاريخ اللاحق لهذا الخط ، وذلك بخلاف الخط الثاني الذي كان في طور التشكل في أجناس متعدّدة جداً من أجناس الأدب القديم ولما يتمظهر في نمط روائي مكتمل (وليس بوسعنا أن نعدّ الرواية الأبوليوسية أو البتروزيوسية النمط المكتمل لهذا الخط الثاني) . إن خصيصة الخط الأول (السفسطائي) الأساسية هي أحادية اللغة وأحادية الاسلوب (المتناسكتان بدرجة متفاوتة من القوة) ؛ التنوع الكلامي يبقى هنا خارج الرواية ، لكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشيعة للحوارية التي ترتبط بها لغة الرواية وعالمها (الرواية) محاجياً وتقرظياً .

وسنلاحظ في التاريخ اللاحق للرواية الأوروبية نفس هذين الخطين في تطورها الاسلوبي . فالخط الثاني الذي ينتمي إليه أعظم مثلي الجنس الروائي (بمختلف فروع وبيعض أعماله المتفرقة) يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعاً به معناه توزيعاً أوركسترياً ومتخلياً

في أحيان كثيرة عن كلمة المؤلف المباشرة والخالصة . أما الخط الأول الذي تأثر أكثر من غيره بالرواية السفسطائية فيدع (أساساً) التنوع الكلامي خارج ذاته ، أي خارج لغة الرواية . وهذه اللغة مؤسّلة بخصوصية ، أي مؤسّلة أسلوباً روائية ، إلا أنها معدّة كما قلنا لإدراكها على خلفية التنوع الكلامي بالذات ، الذي تترابط حوارياً مع لحظات مختلفة منه . ان الأسلوب المؤمّلة المجردة لمثل هذه الروايات لا تتحدد بالتالي بموضوعها وبعبارة المؤلف المباشرة وحسب (كما في الكلمة الشعرية الخالصة) ، وإنما بالكلمة الغريبة ، بالتنوع الكلامي أيضاً . وهذه الأسلوب تتضمن التفاتة (استراق نظر) إلى اللغات الغريبة ، إلى وجهات نظر وآفاق معنوية — موضوعية أخرى . وهذا هو احد الفروق الجوهرية جداً التي تميز الأسلوب الروائية عن الشعرية .

ويتفرّع الخط الأسلوبى الثانى للرواية بدوره مثله مثل الخط الأول إلى مجموعة من التنوعات الاسلوبية الأصيلة المتفردة . وأخيراً يتصالب هذان الخطان ويتداخلان بأشكال متنوعة ، أي ان اسلوب المادة تقترن بتوزيعها (المادة) توزيعاً اوركستريالاً كلامياً متنوعاً .

والآن بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية (١).

كان الوعي اللغوي الأدبي (وبشكل أوسع الوعي اللغوي الايديولوجي) لمبدعي هذه الروايات والمستمعين اليها معقدا : فمن جهة كان هذا الوعي مركزاً من الناحية الايديولوجية الاجتماعية لتكوّنه في تربة طبقية فتوية صلبة وثابتة ، يكاد يكون طائفيّاً من حيث انغلاقه

(١) المكتوبة شعراً .

الاجتماعي الواثق واكتفاؤه بذاته . لكن هذا الوعي لم يكن يملك في الوقت نفسه لغة واحدة ملتحمة عضوياً بالعالم الايديولوجي الثقافي الواحد للاستطورة والموروث والمعتقدات والتقاليد والنظم الايديولوجية . فكان لا مركزاً بعمق من الناحية اللغوية الثقافية ، بل أممياً إلى درجة كبيرة وكان العنصر المكون لهذا الوعي اللغوي الأدبي قبل أي شيء آخر هو القطيعة بين اللغة والمادة (matériau) من ناحية وبين المادة والواقع المعاصر من ناحية أخرى . لقد عاش هذا الوعي في عالم لغات غريبة وثقافات غريبة . ولقد تكون الوعي اللغوي الأدبي لمبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليها في مجرى عملية معالجة هذه اللغات والثقافات ومماثلتها وإخضاعها لوحدة الافق الطبقي الفثوي ومثله العليا ، وفي مجرى عملية مواجهة ذاته بالتنوع الكلامي للاوساط الشعبية الدنيا المحيط به . كان يتعامل دائماً مع كلمة غريبة وعالم غريب : فالأدب اليوناني واللاتيني القديم ، والأساطير المسيحية الأولى ، والقصص البريتوني السيلتي (ولكن ليس القصص الملحمي الشعبي الوطني الذي بلغ ورواية الفروسية أوج ازدهارهما في تلك الفترة ، وكان ازدهاره (هذا القصص) متوازناً مع ازدهارها إنما مستقلاً عنها ودون أي تأثير فيها) — هذا كله كان المادة المتباينة نوعاً ولغة (اللغة اللاتينية واللغات القومية) التي تجسدت فيها وحدة الوعي الطبقي الفثوي لرواية الفروسية مزيلةً عن هذه المادة غربتها . النقل (الترجمة) والمعالجة وإعادة التفسير والفهم وتغيير مواقع النبرة — أي التوجه المتبادل المتعدد المستويات مع الكلمة الغريبة والقصص الغريب — تلكم هي عملية تشكل الوعي الأدبي الذي أبدع رواية الفروسية . قد لا تكون كل مراحل عملية التوجيه المتبادل هذه مع الكلمة الغريبة من صنع وعي فردي لهذا أو ذاك من مبدعي رواية الفروسية ، إلا أن

هذه العملية جرت في الوعي اللغوي الأدبي للعصر وحكمت إبداع أفراد معينين . فالمادة واللغة لم تكونا معطيتين في وحدة مطلقة (كما بالنسبة إلى مبدعي القصص الملحمي) بل كانتا على قطيعة وتفرّق ، وكان عليهما أن تبحث إحداهما عن الأخرى .

وهذا هو الذي يحدّد أصالة أسلوب رواية الفروسية . فلا وجود في هذه الرواية لنزرة من السداجة اللغوية والكلامية . وهي (إن وجدت فيها عموماً) يجب عزوها إلى الوحدة الفتوية الثابتة التي لم تتفكك بعد . وقد استطاعت هذه الوحدة التغلغل في كل عناصر المادة الغريبة ، واستطاعت إعادة تشكيلها وتبنيها بحيث يبدو لنا عالم هذه الروايات عالماً واحداً من الناحية الملحمية . إن رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية تقع في حقيقة الأمر على تخوم الملحمة والرواية ، لكنها تتخطى ، مع هذا ، هذه التخوم باتجاه الرواية بشكل واضح . فأعقّب نماذج هذا الجنس وأكملها كـ « بارتسيفال » وولغرام هي روايات حقيقية بالفعل . فرواية بارتسيفال هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال نسبتها إلى الخط الاسلوبي الأول الخالص للرواية . إن هذه الرواية هي أول رواية ألمانية ذات ثنائية صوتية عميقة وجوهرية استطاعت أن تقرن مطلقة مقاصدها بمراعاة دقيقة وحكيمة للمسافات بالنسبة إلى اللغة ، وبشيثية هذه اللغة المبدعة قليلاً عن شفّي المؤلف بابتسامة سخرية طفيفة (١) ونسبيتها الرقيقة .

(١) بارتسيفال أول رواية إشكالية ورواية صيرورة . هذا النوع ، بخلاف الرواية التعليمية التربوية الخالصة (البلاغية) الوحيدة الصوت أساساً (كيروبيديا ، « تيليسك » لميل) يتطلب كلمة ثنائية الصوت . والتنوع المتميز على هذا النوع في الجنس الروائي هو الرواية التربوية الفكاهية ذات الميل القوي إلى المحاكاة الساخرة

وكان الوضع مماثلاً ، من حيث اللغة ، بالنسبة إلى الروايات النثرية الأولى . إلا أن عامل الترجمة والتحويل هنا أبرز وأكثر فجاجة . ويمكننا القول رأساً أن النثر الروائي الأوروبي ولد وتكون خلال عملية ترجمة المؤلفات الغربية ترجمة حرة متصرفية (مغيّرة للشكل) . النثر الروائي الفرنسي وحده لم يكن لهامل الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة مثل هذه الخطوة في نشوئه ، بل إن العامل الأخطر في نشوء هذا النثر يعود إلى عداية «تحويل» الشعر الملحمي إلى نثر . أما ولادة النثر الروائي في ألمانيا فذات دلالة واضحة بشكل خاص : ذلك أن الارستقراطية الفرنسية المتألّمة أنشأت هذا النثر عن طريق ترجمة النثر أو الشعر الفرنسي «وتحويرهما» . هكذا بدأ النثر الروائي في ألمانيا .

كان الوعي اللغوي لمبدعي الرواية النثرية لا مركزياً ومنسباً بشكل كامل . كان يطوف بحرية بين اللغات بحثاً عن مادته ، وكان يتنزع دون عناء أي مادة مهما كانت من أي لغة (في حدود اللغات التي في متناوله) ويصلها بأغته وعالمه . « ولغته هذه » التي لم تكن قد اهتقرت بل كانت في طور التكون لم تكن تبدي للمترجم — الناقل أي مقاومة . وكانت النتيجة قطيعة تامة بين اللغة والمادة ولا مبالاة العديّة الواحدة بالأخرى . ومن هذه الغربة المتبادلة بين اللغة والمادة ولد « الاسلوب » الخاص لهذا النثر :

وفي الحقيقة لا يجوز لنا حتى الكلام عن اسلوب ، وإنما عن مجرد شكل العرض . ما يجري هنا بالضبط هو استبدال الاسلوب بالعرض . إن الاسلوب يتعين بعلاقة الكلمة علاقة جوهرية وخلافة بمادتها وبالتكلم نفسه وبالكلمة الغريبة ؛ إنه يسعى إلى دمج المادة باللغة واللغة

بالمادة دمجاً عضوياً . ان الاسلوب لا يعرض (لا يقول ، لا ينشئ) شيئاً تكون وتشكل كلفياً خارج هذا العرض ودون مشاركته ، لا يعرض شيئاً معطى . الاسلوب إما ان ينفذ إلى الموضوع مباشرة وصراحة كما في الشعر ، وإما أن يعكس مقاصده مواربة كما في النثر الفني (فحتى الروائي الناثر نفسه لا يعرض الكلام الغريب ، بل يبني صورة فنية لهذا الكلام) . وهكذا فرواية الفروسية الشعرية ، وإن كانت هي أيضاً محكومة بالقطيع بين المادة واللغة ، إلا أنها قامت بتجاوز هذه القطيع شيئاً فشيئاً وبوصل المادة باللغة فخلقت نوعاً خاصاً من الاسلوب الروائي الحقيقي (١) . أما النثر الروائي الأول فقد ولد وتكون بوصفه نثر عرض بالضبط ، وقد حدد هذا مصيره لفترة طويلة .

وبطبيعة الحال ليس هذا الواقع المجرد وحده ، أي واقع ترجمة النصوص الغريبة ترجمة حرة ، وليست الامية الثقافية لمبدعي هذا النثر وحدها هما اللذان يحددان خصوصية نثر العرض هذا (ذلك أن مبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليهم كانوا على قدر كاف من الامية من الناحية الثقافية) ، بل ان المحدد الأول هو أن هذا النثر لم يعد يملك آنذاك قاعدة اجتماعية واحدة وصلبة ، واكتفاء فنياً وثقافياً وهادئاً . وقد لعبت الطباعة ، كما هو معروف ، دوراً ذا أهمية استثنائية في تاريخ رواية الفروسية النثرية بتوسيعها فئات المستمعين وبالممازجة بينها اجتماعياً (١) كما ساعدت على أمر جوهري آخر بالنسبة إلى الجنس

(١) ان عملية ترجمة المادة الغريبة وتمثلها لم تكن تتم هنا في الوعي الفردي لمبدعي الرواية ، فهذه العملية ، الطويلة والمتعددة المراحل ، كانت تتم في الوعي اللغوي الأدبي للعصر ؛ فالوعي الفردي لم يبدأ هذه العملية ولم ينجزها بل اتصل بها .
(١) صدرت في اخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر طبعات لكل روايات الفروسية الصادرة آنذاك تقريباً .

الروائي هو تحويل الكلمة إلى مسجّلة الإدراك الصامتة . وقد تعمق انعدام التوجه الاجتماعي للرواية النثرية هذا أكثر فأكثر في مراحل تطورها التالية ، وبدأ التشرّد الاجتماعي لرواية الفروسية التي نشأت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تشرّداً انتهى إلى تحويلها إلى « أدب شعبي » تقرأه الفئات الاجتماعية الدنيا ، إلى أن قام الرومنطيقيون فأعادوه إلى عالم الوعي المؤهل أدبياً .

ولنتوقف قليلاً عند خصوصية هذه الكلمة النثرية الروائية الأولى المقطوعة عن المادة والتي لم تنفذ إليها وحدة الايديولوجيا الاجتماعية ، والمحاطة بالتنوع الكلامي والتنوع اللغوي ، والمحرومة من أي سند ومركز فيهما . هذه الكلمة المتشرّدة التي لم تتجذّر في شيء كان يجب أن تصبح اصطلاحية على نحو خاص ، أي ليس بمعنى تلك الاصطلاحية المعافاة التي للكلمة الشعرية ، بل بتلك الاصطلاحية التي هي نتيجة عدم القدرة على استخدام الكلمة استخداماً فنياً حتى النهاية وفي كل لحظاتها وإعطائها الشكل النهائي .

فسرعان ما يتبين في الكلمة المقطوعة عن المادة وعن الوحدة الايديولوجية العضوية والثابتة كثيرٌ مما هو زائد ، غير ضروري ، مما يتأبى على الإدراك الفني الحقيقي . وهذا الزائد كله الذي في الكلمة يجب تحييده أو تنظيمه بحيث لا يعيق ، يجب اخراج الكلمة من حالة المادة الخام . والاصطلاحية الخاصة تخدم هذا الغرض : فكل ما لا يمكن كشف معناه يأخذ شكلاً كليشويّاً اصطلاحياً ، يُكوى ويسوّى ويصقل ويمجّمل الخ . كل ما هو محروم من امكانية ادراكه ادراكاً فنياً حقيقياً يجب استبداله بمواضعة اصطلاحية وبنزويقية اصطلاحية.

فماذا تفعل الكلمة المقطوعة عن المادة ، وعن الوحدة الايديولوجية ، بصورتها الصوتية وبالغنى الذي لا ينفذ لأشكالها وفروقها وظلالها وبنيتها النحوية والنبروية المختلفة ، وبتعددية معانيها الشبئية والاجتماعية التي لا تنفذ أيضاً ؟ هذا كله لا تحتاجه كلمة العرض ، لأن هذا كله لا يمكن أن يلتحم عضوياً بالمادة ولا يمكن أن يُخترق بالمقاصد . ولهذا السبب يخضع هذا كله إلى تنسيق خارجي اصطلاحى : الصورة الصوتية تسعى إلى الرخامة الفارغة ، والبنية النحوية والنبروية إلى السهولة والدلاقة الفارغة أو إلى التعقيد والتنميق الفارغ هو الآخر ، إلى التزيينية الخارجية ، والتعددية الدلالية إلى أحادية دلالية فارغة . قد يكثر نثر العرض بطبيعة الحال من تجميل نفسه بهجاءات شعرية ، لكنها تكون هنا غير ذات قيمة شعرية حقيقية .

وهكذا يبدو نثر العرض هنا وكأنه يقونن ويكرس القطيعة التامة بين اللغة والمادة ويحد لها شكل تجاوز اسلوبى وهو شكل اصطلاحى ووهي . ويصبح الآن بإمكانه (أي هذا النثر) ان يتناول أي مادة من أي مصدر . فاللغة بالنسبة بالنسبة اليه عنصر محايد ، لكنه لطيف ومزوق مع هذا ، يمكنه من التركيز على جاذبية المادة ذاتها ، على أهميتها الخارجية ، على توترها ، على قلمرتها على إثارة العاطفة.

في هذا الاتجاه استمر تطور نثر العرض في رواية الفروسية حتى بلغ ذروته في «أماديس» (١) ثم في الرواية الرعوية . إلا أن نثر العرض هذا اغتنى خلال تطوره بلحظات جوهرية جديدة مكنته من الاقتراب من الاسلوب الروائى الحقيقى ومن تحديد الخط الاسلوبى الأساسى الأول

(١) أصبحت « أماديس » ، وقد انفصلت عن قربتها الاسبانية ، رواية عالمية تماماً.

لتطور الرواية الأوروبية . ومع هذا فالتوحيد العضوي التام للغة والمادة واختراق أحدهما للآخر على أرضية الرواية لن يتم هنا ، بل في الخط الثاني ، في الأسلوب الذي يعكس مقاصده مواربة ويوزعها توزيعاً أوركسترياً ، أي في الطريق الذي أصبح الطريق الأساسي والأكثر خصباً في تاريخ الرواية الأوروبية .

كما نشأت خلال عملية تطور نشر العرض الروائي مقولة تقويمية خاصة هي « أدبية اللغة » أو اذا أردنا عبارة أقرب إلى روح معناها الأول هي « نبل اللغة » . وهذه ليست مقولة اسلوبية بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهي لا تستوجب أي متطلبات جنسية جوهرية فنية معينة . لكنها ليست ، في الوقت نفسه ، مجرد مقولة لغوية لتمييز اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية اجتماعية محددة . ان مقولة أدبية أو نبل اللغة تقع على تخوم المتطلبات الاسلوبية والتقويم الاسلوبي من جهة والتقرير اللساني والقياس اللساني من جهة أخرى (أي تقرير انتماء شكل ما إلى لهجة معينة ومدى صحة هذا الشكل لغوياً)

ومن مقومات هذه المقولة الشعبية وسهولة التناول والإدراك أي التكيف مع الخلفية الزكافية ، كيما يستطيع ما يقال الاستقرار على هذه الخلفية دون أن يشيع الحوارية فيها ودون أن يثير فيها أصواتاً حوارية حادة مختلفة ؛ إنها ملاسة الأسلوب وتمليسه .

وكانت مقولة « اللغة الأدبية » العامة هذه ، الخارجة عن أي جنس (التي لا تخصّ جنساً معيناً) فيما بدا ، تمتلئ في اللغات القومية المختلفة والعصور المختلفة بمضمون مشخص مختلف ، وتأخذ في تاريخ الأدب كما في تاريخ اللغة الأدبية قيمة مختلفة . إلا أن منطقة فعل هذه

المقولة كانت دائماً اللغة المحكية للفئة المثقفة أدبياً (وفي حالتنا هذه كل المنتمين إلى « فئة النبلاء ») واللغة المكتوبة لأجناسها الحياتية ونصف الأدبية (الرسائل ، المذكرات الخ) ، ولغة الأجناس الايديولوجية الاجتماعية (الخطب على اختلافها ، المحاكمات الفكرية ، الوصف ، المقالات الخ) ، وأخيراً الأجناس النثرية الفنية ولاسيما الرواية . وبعبارة أخرى طمحت هذه المقولة إلى ضبط ذلك المجال من مجالات اللغة الأدبية والحياتية (بمعنى اللهجوية) الذي عجزت الأجناس المضبوطة القائمة فعلاً بمطالباتها المحددة والمتباينة عن لفتها عن ضبطه . ليس لمقولة « الأدبية العامة » ما فعله في مجال الشعر الغنائي والمحمي أو مجال المأساة بطبيعة الحال . إنها تسعى فقط إلى ضبط التنوع الكلامي الكتابي المحكي الذي يلتفت تياره حول كل الأجناس الشعرية المضبوطة والثابتة التي لا يمكن تطبيق مقتضياتها وأصولها على اللغة المحكية ولا على لغة الكتابة الحياتية (١) . إنها ترمي فقط إلى تنظيم هذا التنوع الكلامي وإلى تكريس نوع من الأسلوب اللغوي له :

ونكرر القول ان المضمون المشخص لمقولة الأدبية الخارجة عن الجنس يمكنه أن يكون للغة بماهي كذلك مختلفاً اختلافاً عميقاً ، وأن يكون على درجات متفاوتة من التعمين والتشخيصية ، كما يمكنه أن يستند إلى مقاصد ايديولوجية ثقافية مختلفة ، وان يعلل سبب وجوده بقيم واهتمامات مختلفة : الحفاظ على الانغلاق الاجتماعي لجماعة ذات امتيازات (« لغة مجتمع النبلاء ») الحفاظ على المصالح القومية المحلية ،

(١) ان منطقة فعل مقولة « اللغة الأدبية » قد تقتلص في بعض العصور وذلك عندما ينشئ جنس نصف أدبي أو آخر قاعدة (سنة) ثابتة ومتميزة (جنس المراسلات على سبيل المثال) .

وعلى سبيل المثال ترسيخ سيادة اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية، حماية مصالح المركزية السياسية الثقافية كما في فرنسا في القرن السابع عشر مثلاً. ثم إنه من الممكن أن يكون لهذه المقولة محققون مشخصون مختلفون : فقد تباشر هذا الدور القواعد الصرفية والنحوية الأكاديمية، والمدرسة والصالونات والاتجاهات الأدبية ، وبعض الأجناس الأدبية. وقد تسعى هذه المقولة بعد ذلك إلى حداثها اللغوي الأقصى أي إلى الصحة (السلامة) اللغوية . وفي هذه النقطة نراها تبلغ أقصى حد من الشمولية، لكنها تكاد تفقد بالمقابل أي صبغة أو تحديد أيديولوجي (وفي هذه الحالة تحتج بأن « هذا هو روح اللغة » وأن « هذا - بالفرنسية ») ، لكنها تستطيع ، على العكس ، السعي إلى حداثها الاسلوبي الأقصى : وفي هذه الحالة يتشخص مضمونها حتى من الناحية الأيديولوجية ويكتسب تحديداً موضوعياً معنوياً وتعبيراً معيناً ، وتأخذ متطلباتها تصف المتكلم أو الكاتب بشكل واضح محدد (وفي هذه الحالة تحتج « بأنه هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب كل إنسان كريم أو كل إنسان رقيق وحساس ومرهف الخ) . وفي الحالة الأخيرة هذه لا يمكن لهذه « الأدبية » الضابطة للأجناس الحياتية والمعيشية (الحديث ، الرسائل ، المذكرات) إلا أن تؤثر تأثيراً قد يكون عميقاً جداً أحياناً في التفكير الحياتي وحتى في أسلوب الحياة ذاته فتخلق ما يسمى « أناس الأدب » و « التصرفات الأدبية ». وأخيراً يمكن للفاعلية والجوهرية التاريخية لهذه المقولة أن تكون متفاوتة جداً في تاريخ الأدب وفي تاريخ اللغة الأدبية : يمكن أن تكون عظيمة جداً كما في فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما يمكنها أن تكون ضئيلة ؛ وهكذا ففي عصور معينة يحتاج التنوع الكلامي (وحتى اللهجوي) أرفع الأجناس الشعرية . وهذا كله ، أي درجات

الفاعلية التاريخية وطابعها ، يتوقف بطبيعة الحال على مضمون هذه المقولة ، على قوة وثبات المرجع الثقافي والسياسي الذي تستند إليه .

إننا لا نتعرض هنا لمقولة « الأدبية العامة للغة » البالغة الأهمية هذه إلاّ بشكل عارض . فما يهمنا هنا ليس أهميتها في الأدب عامة ولا في تاريخ اللغة الأدبية ، بل أهميتها في تاريخ الأسلوب الروائي فقط . وهذه الأهمية هائلة هنا. فهي مباشرة في روايات الخط الأسلوبي الأول وغير مباشرة في روايات الخط الثاني .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامي للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه اسلوبياً . وهذا ما يحدّد إلى حد كبير علاقتها بالتنوع الكلامي . أما روايات الخط الأسلوبي الثاني فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبّلة إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعاً أوركسترياً ، وأناس هذه اللغة أي الأناش الأدبيين بتفكيرهم الأدبي وتصرفاتهم الأدبية إلى أبطالها الجوهريين .

ويستحيل فهم الماهية الاسلوبية للخط الأول للرواية دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية . إن الكلمة في الرواية تُبنى في تفاعل مستمر مع كلمة الحياة . ورواية الفروسية الثرية تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي « الوضع » ، العامي في كل مجالات الحياة وتطرح بالمقابل كلمتها المؤمّثلة الخاصة ، كلمتها « المنبّلة » . الكادة العامية ، غير الأدبية مشبعة بمقاصد وضبعة وتعبيرية فجّة ، وموجهة توجيهها عدالياً ، محاطة بتداعيات معيشية مبتذلة وتفوح منها روائح سياقات خاصة . أما رواية الفروسية فتقابلها بكلمتها المرتبطة بتداعيات

رفيعة ونبيلة فقط ، والمنفعة بترجيحات السياقات الرفيعة (التاريخية ، الأدبية ، العلمية) . وبخلاف الكلمة الشعرية يمكن لمثل هذه الكلمة المنبّلة أن تنوب في هذه الحالة مناب الكلمة العامة في الأحاديث والرسائل والأجناس المعيشية الأخرى كما ينوب التلميح مناب العبارة اللفظة ، لأنها ترمي إلى التوجه في نفس الدائرة التي تتوجه فيها الكلمة الحياتية .

وهكذا تصبح رواية الفروسية الحامل لمقولة « الأدبية الخارجة عن الجنس » للغة . فهي تنطّح لإعطاء اللغة الحياتية معاييرها وإلى تعليمنا حسن الأسلوب والتأدّب : كيف ندير حديثاً في مجتمع ، وكيف نكتب رسالة الخ . وكان تأثير « أماديس » ذا قوة استثنائية في هذا المجال . فقد وضعت كتب مثل « كنوز أماديس » و « كتب المجاملات » جمّعت فيها نماذج من الأحاديث والرسائل والخطب وما إلى ذلك ، وكلها مستمدة من الرواية المذكورة . وقد أصابت هذه الكتب انتشاراً هائلاً وأثرت تأثيراً ضخماً على امتداد القرن السابع عشر كله . ان رواية الفروسية توفر الكلمة المناسبة لكل المواقف والمناسبات المحتملة في الحياة ، وهي في هذا كله تطرح نفسها نقيضاً للكلمة العامة بمقارباتها الفجة .

ويقدم لنا سرفنتس تصويراً فنياً عبقرياً للقضاء الكلمة التي تبعث فيها رواية الفروسية النبيل بالكلمة العامية في كل المواقف الجوهرية بالنسبة إلى الرواية كما بالنسبة إلى الحياة . فالتوجه المحاسني الداخلي للكلمة المنبّلة بالنسبة للتنوع الكلامي يتبدى في « دون كيشوت » في حوارات روائية مع سانشو وغيره من ممثلي واقع الحياة في تنوع أنماط كلامه وفجأته كما يتبدى في حركة موضوع الرواية . ان الحوارية الداخلية

المحتملة الكامنة في الكلمة المنبّلة تُفعّل هنا وتتمظهر خارجياً في الحوارات وفي حركة موضوع الرواية ، لكنها كأبي حوارية حقيقية لا تستنفد ذاتها فيها نهائياً ولا تكتمل نهائياً .

مثل هذه العلاقة بالتنوع الكلامي الخارج عن الأدب ليست واردة إطلاقاً بالنسبة إلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق بطبيعة الحال . فالكلمة الشعرية بما هي كذلك غير معقولة وغير ممكنة في المواقف الحياتية وفي الأجناس المعيشية ، فهي لا تستطيع أن تطرح نفسها مباشرة نقبضاً للتنوع الكلامي اذ ليس بينهما أرضية مقاربة مشتركة . قد تستطيع هذه الكلمة التأثير في الأجناس المعيشية وحتى في اللغة المحكية إنما تأثيرها هذا لن يكون إلاّ تأثيراً غير مباشر .

ولكي تحقق رواية الفروسية الثرية مهمتها في تنظيم اللغة الحياتية اسلوبياً كان عليها بطبيعة الحال أن تستوعب في بنائها كل تنوع الأجناس المعيشية والايديولوجية الخارجة عن نطاق الأدب . فكانت هذه الرواية كالرواية السفسطائية موسوعة شبه كاملة لأجناس عصرها . فعن حيث البنية كانت كل الأجناس اللخيلية على درجة معينة من الاحتمال والاستقلال الذاتي ، ولهذا كان بالإمكان نزعها بسهولة من سياق الرواية وإيرادها مستقلة كنهاذج . وكان اسلوب الرواية يتغيّر بطبيعة الحال إلى حدّ ما تبعاً لطابع الجنس اللخيل (مع بقائه مليئاً للحدّ الأدنى من متطلبات الجنس الروائي) ، لكنه كان يظل رتيباً في كل ما هو جوهري ؛ فلا مجال هنا للكلام عن لغات الأجناس بالمعنى الدقيق للكلمة ، إذ لم تكن تمتد عبر الأجناس اللخيلية على تنوعها إلا لغة واحدة منبّلة رتيبة : ان واحدة هذه اللغة المنبّلة أو على الأدق رتابتها ليست مكتفية بذاتها ؛ لأنها محاجية ومجرّدة . فهي تقوم في أساسها على وضعة (Pose) نبيلة

أمانة مع نفسها في كل شيء بالنسبة إلى الواقع الوضيع . لكن رحلة هذه
الوضعة النبيلة وأمانتها مع نفسها تنهضان على حساب التجريد المحاجي ،
ولهذا فهما ساكتتان ، جامدتان وميتتان . ففي ظلّ انعدام التوجه
الاجتماعي والأرضية الايديولوجية لهذه الروايات لا يمكن لوحدتها (هذه
الروايات) وتماسكها إلا أن يكونا كذلك . ان الافق المادي والتعبيري
لهذه الكلمة الروائية ليس أفقَ الانسانِ الحي المتحركِ المتغيرِ والمنطوقِ في
لا نهاية الواقع ، بل كأنه أفق مقيد لانسان يسعى إلى الاحتفاظ بالوضعة
الجامدة نفسها ، وإن تحرك فلا يتحرك كي يرى ، بل على العكس كي
يدير ظهره ، كي يتشاغل ، كي لا يلاحظ . إنه ليس أفقاً زائحاً بأشياء
حقيقية ، بل بترجيحات كلامية من أشياء وصور أدبية موضوعة على نحو
محاجم في مواجهة التنوع الكلامي الفج للعالم الواقعي ومفرغة بعناية
(ولكن على نحو مقصود محاجياً ولهذا فهو محسوس) من أي تداعيات
معيشية فجّة محتملة .

ويستخدم ممثلو الخط الاسلوبي الثاني في الرواية (رابليه ، فيشرت ،
سرفنتس وغيرهم) طريقة التجريد هذه استخدماً محاكائياً ساخرأ إذ
يوردون في مجال التشابه ويطوّرون جملة تداعيات فجّة مقصودة تهبط
بالمشبه إلى خضم اليومي الوضيع اللاشعري ، وبهذا يدمرون المستوى
الأدبي الرفيع الذي تم بلوغه عن طريق التجريد المحاجي . فالتنوع
الكلامي هنا يثار لإزاحته إزاحة مجردة (كما في كلام سانتشوبنسا) (١).

(١) يتصف الأدب الألماني بميل خاص إلى هذه الطريقة في الهبوط بالكلمات الرفيعة عن
طريق إيراد جملة من التشابه والتداعيات الوضيعة والتوسع فيها . وقد حكمت هذه الطريقة
التي أدخلها ولفرام فون ايشينخ إلى الأدب الألماني في القرن الخامس عشر اسلوب الوعاظ
الشعبين في القرن الخامس عشر مثل هيلفون كيزسبرغ ، كما نراها عند فيشارت في
القرن السادس عشر ، وفي عظات ابراهام أسانثا كلار في القرن السابع عشر ، وفي روايات
هيبيل وجان بول في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

إن اللغة المنبلة لرواية الفروسية بتجريدتها المحاجية تصبح بالنسبة للخط الاسلوبي الثاني مجرد واحد من المشاركين في الحوار بين اللغات ، تصبح صورة نثرية للغة ، صورة كانت الأعق والأكمل عند سرفنتس ، صورة قاهرة على إبداء مقاومة حوارية داخلية لمقاصد المؤلف الجديدة ، صورة ذات ثنائية صوتية انفعالية .

ومع بداية القرن السابع عشر أخذ الخط الاسلوبي الروائي الأول يتغير قليلاً ، إذ أخذت القوى التاريخية الفعلية تستخدم أمثلة الاسلوب الروائي المجردة ومحاجيته المجردة لتحقيق مهام محاجية وتقريبية أكثر تشخيصية . وأخذ التوجه الاجتماعي والسياسي الواضح لرواية الباروكو يحل محل انعدام التوجه الاجتماعي لرومنطيقية الفروسية المجردة .

وكانت الرواية الرعوية قد أحسّت إحساساً مختلفاً جوهرياً بمادتها ووجهت أساليبها وجهة أخرى . والمسألة هنا ليست مجرد تعامل إبداعي أكثر حرية مع المادة (١) ، بل في تغير وظائفها ذاتها . ويمكننا القول على نحو تقريبي ما يلي : لم يعودوا يهربون من واقعهم المعاصر إلى المادة الغريبة ، بل صاروا يلبسونها هذا الواقع ويصورون أنفسهم فيها . فقد أخذت العلاقة الرومنطيقية بالمادة تخلي مكانها لعلاقة أخرى تماماً هي العلاقة الباروكوية . فقد وُجدت صيغة جديدة للعلاقة بالمادة وطريقة جديدة لاستخدامها الفني سمحَدها وبشكل تقريبي مرة أخرى على أنها

١ وترتبط بهذا الأمر الانجازات التأليفية الجوهرية التي للرواية الرعوية بالمقارنة مع رواية الفروسية : المزيد من تركيز الفعل ، المزيد من اكتمال الكل ، تطور المنظر الطبيعي المؤسلب . وتنبني الإشارة أيضاً إلى إدخال الأساطير (الكلاسيكية) وإلى إدخال الشعر في النثر .

إلباس الواقع المحيط مادة غريبة ، على أنها نوع خاص من الحفلة التذكيرية الباعثة للبطولة (héroisant) (١) . ان الاحساس الذاتي بالعصر يصبح قوياً ورفيعاً يأخذ في استخدام مادة غريبة متنوعة للتعبير عن ذاته ولتصوير ذاته . هذا الإحساس بالحديد بالمادة وهذه الطريقة بالحديد في استخدامها كانا في بداياتهما في الرواية الرعوية : فقد كان مجال فعلهما ضيقاً أكثر من اللازم ولم تكن قوى العصر التاريخية قد تركزت بعد . ولهذا غلبت لحظة التعبير الغنائي الحميم عن الذات في هذه الروايات الصغيرة (٢) .

ولم تتطور هذه الطريقة بالحديد في استخدام المادة وتوسع وتتحقق تماماً إلا في رواية الباروكو البطولية التاريخية . فقد أخذ العصر يندفع بنهم للبحث عن مادة بطولية متوترة في كل الأزمان والبلدان والثقافات ؛ وأخذ الإحساس العنيف بالذات يشعر بأنه قادر على أن يتجسد تجسداً عضوياً في أي مادة متوترة توتراً بطولياً من أي عالم ايدولوجي ثقافي أتت . كانت أي غرابة أمراً مرغوباً فيه . وكانت المادة الشرقية لا تقل انتشاراً وذيوعاً عن مثيلتها اليونانية اللاتينية والوسيطلة . أن تجد ذاتك وتحققها في مادة غريبة وتضيفي على ذاتك وصراعتك صفة البطولة بواسطة مادة غريبة — ذلكم كان باثوس رواية الباروكو . كان الإحساس الباروكوي بالعالم باستقطابيته المتناقضة وبالتوتر المفرط لوحده المتناقضة يلغي ، إذ ينفذ إلى المادة التاريخية ، أي سمة من سمات الاستقلال

(١) مما له دلالة انتشار « حوار الموتى » وهو شكل يمكن من التحدث في المواضيع التي تهم صاحبها (مواضيع العصر والساعة) مع الحكماء والعلماء والابطال من مختلف البلدان ومن مختلف العصور.

(٢) روايات الحجرة كما وردت في الأصل عند يختين (المترجم).

الذاتي الداخلي للعالم الثقافي الغريب الذي أوجد هذه المادة وأي مقاومة داخلية لهذا العالم ويحوّلها إلى غلاف خارجي مؤسّس لمضمونه هو (١).

إن القيمة التاريخية لرواية الباروك ذات أهمية استثنائية ، إذ إن كل أنواع الرواية الجديدة تقريباً ترجع بنشوتها إلى لحظات مختلفة من رواية الباروك . فقد استطاعت هذه ، لكونها وريثة كل التطور السابق للرواية ولاستخدامها الواسع لكل هذا الإرث (الرواية السفسطائية ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، أن توحد في ذاتها كل اللحظات التي أضحت في مجرى التطور اللاحق تظهر متفرقة بوصفها أنواعاً مستقلة بذاتها : اللحظة الإشكالية ، لحظة المغامرة ، اللحظة التاريخية ، اللحظة السيكلوجية ، اللحظة الاجتماعية . وأضحت الرواية الباروكية بالنسبة إلى العهود التالية موسوعة مواد (موضوعات روائية ، موضوعات أحداث ومواقف) . فمعظم موضوعات الرواية الجديدة التي نعثر لدى دراستها دراسة مقارنة على منشأ قديم أو شرقي لها إنما وفدت إليها بواسطة رواية الباروك ؛ وكل البحوث في علم الأنساب تقريباً تؤدي بنا إلى هذه الرواية ومنها إلى مصادرها الوسيطة والقديمة (ومن ثم إلى الشرق)

أطلق على رواية الباروك بحق اسم « رواية الاختبار » ، وهي في هذا تكمل الرواية السفسطائية التي كانت هي أيضاً رواية اختبار (اختبار إخلاص وعفة العاشقين المفرقين) . إلا أن هذا الاختبار لبطولة البطل وإخلاصه ونصاعته المتكاملة للجوانب يوحد هنا ، في رواية الباروك ، مادة الرواية الهائلة والبالغة التنوع توحيداً أكثر عضوية . فكل شيء هنا محك ، وسيلة اختبار لكل جوانب ونخصل البطل التي يقتضيها

(١) إعادة لإلباس (بالمعنى الحرفي) لمعاصرين مشخصين في « استريي » .

المثل الأعلى الباروكوي للبطولة . ان فكرة الاختبار هي التي تنظم المادة
تنظيماً عميقاً وراسخاً .

ولابد لنا من الوقوف وقفة خاصة عند فكرة الاختبار وغيرها
من الأفكار المنظمة للجنس الروائي .

لعل فكرة اختبار البطل وكلمته هي الفكرة الأساسية الأولى المنظمة
للمرواية والمشكلة لاختلافها الجذري عن الملحمة : ذلك ان البطل الملحمي
يقف منذ البداية خارج دائرة أي اختبار . ان مناخ الشك في بطولة البطل
في العالم الملحمي أمر غير وارد .

ان فكرة الاختبار تمكن من تنظيم المادة الروائية المتنوعة تنظيماً
عميقاً وجوهرياً حول البطل . لكن مضمون فكرة الاختبار نفسه يمكن
أن يتغير جوهرياً في العهود المختلفة ولدى المجموعات الاجتماعية
المختلفة . ففي الرواية السفسطائية كانت هذه الفكرة التي نشأت على أرض
الذمامة (Casuistique) البلاغية للسفسطائية الثانية ذات طابع شكلي
وخارجي فج (إذا كانت تخلو تماماً من اللحظة السيكلولوجية والأخلاقية)
وكانت هذه الفكرة مختلفة في الأساطير المسيحية المبكرة وفي سير
القديسين والاعترافات ذات طابع السيرة الذاتية اذا كانت تقترب هنا
عادة بفكرة الأزيمة والاهتداء وهي الأشكال الجنينية لرواية الاختبار في
شكلها المغامراتي الاعترافي . ان فكرة الشهادة المسيحية (الاختبار
بالعذاب والموت) من جهة وفكرة التجربة (الاختبار بالإغواء) من
جهة أخرى تعطيان فكرة الاختبار المنظمة للمادة في الأدب المسيحي
المبكر الضخم ثم في أدب سير القديسين في القرون الوسطى مضموناً

نوعياً خاصاً (١) . وهناك نوع آخر من فكرة الاختبار هذه تنظم مادة رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية ، وهو نوع يجمع في آن بين خصائص الاختبار في الرواية اليونانية (اختبار الإخلاص في الحب واختبار الشجاعة) وخصائص الاسطورة المسيحية (الاختبار بالألم وبالإغراء) . وهذه الفكرة ذاتها تنظّم ، وقد فقدت من قوتها وسعتها ، رواية الفروسية النثرية ، لكنها تنظمها بوهن وخارجياً دون أن تنفذ إلى عمق المادة . وأخيراً تُحكم هذه الفكرة بقوة تأليفية استثنائية توحيدها المادة الضخمة والبالغة التنوع في رواية الباروكو .

وظلت فكرة الاختبار تحتفظ بأهميتها التنظيمية الرئيسية في التطور اللاحق للرواية وتمتلىء تبعاً للعصر بمضمون أبديولوجي مختلف ، إلا أن روابطها بالتقليد ظلت قائمة وإن كانت بعض خطوط هذا التقليد (القديم ، سير القديسين ، الباروكوي) تغلب تارة وبعضها الآخر تارة أخرى . وهناك نوع خاص من فكرة الاختبار حظي بانتشار مفرط في رواية القرن التاسع عشر هو اختبار البطل لرسالاته ، لعبقريته ، لنخبويته . وإلى هذا النوع يرجع في المقام الأول النوع الرومنطيقي من النخبوية واختبارها بالحياة . ويمثل محدثو النعمة (Parvenus) النابولونيون في الرواية الفرنسية (أبطال ستيندال ، أبطال بازك) نوعاً خاصاً من النخبوية . وتتحول فكرة النخبوية عند زولا إلى فكرة الصلاحية الحياتية والعافية البيولوجية وقدرة الانسان على التكيف . فالمادة منظمّة في رواياته بوصفها اختباراً لكفاءة البطل البيولوجية (ذات النتيجة السالبة) .

(١) وهكذا تنظم فكرة الاختبار بتماسك ورصانة نادرين « سيرة الكسي » الشعرية الفرنسية القديمة المعروفة . قارن ذلك على سبيل المثال بسيرة فيودوسي بيتشيرسكي عندنا .

وهناك نوع آخر هو اختبار العبقرية (وهذا كثيراً ما يقترن باختبار مواز له هو مدى صلاحية الفنان حياتياً) . وقد كانت الأشكال المختلفة الأخرى لفكرة الاختبار في القرن التاسع عشر كفكرة اختبار الشخصية القوية التي تضع نفسها لأسباب أو أخرى خاصة بها في مواجهة المجموع مع ادعائها الاكتفاء بذاتها والانكفاء على نفسها في وحدة متكبرة ، أو التنطع لدور القائد أو اختبار المصلح الأخلاقي أو الداعية اللاأخلاقي أو اختبار نصير النيتشوية أو اختبار المرأة المتحررة الخ - هذه الأشكال كلها هي أفكار تنظيمية للرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومطلع العشرين حظيت بانتشار واسع جداً (١) . وتعتبر رواية اختبار المثقف الروسية ، اختبار صلاحيته وقيمه الاجتماعية (موضوع « الانسان الزائد ») التي تنقسم بدورها إلى مجموعة أنواع (من بوشكين حتى اختبار المثقف في الثورة) نوعاً خاصاً من رواية الاختبار .

ولفكرة الاختبار قيمة هائلة حتى في رواية المغامرات الخالصة . ويتجلى نخب هذه الفكرة خارجياً في أنها تمكن من القرن قرناً عضواً في الرواية بين عنصر المغامرة العفيف والمتنوع والإشكالية العميقة والسيكولوجيا المعقدة . فكل شيء هنا يتوقف على عمق مضمون فكرة الاختبار المنظمة للرواية الايديولوجي وملاءمته التاريخية الاجتماعية وتقدميته . وتبعاً لهذه الصفات يمكن للرواية أن تبلغ بامكاناتها الجنسية كلها الحد الأقصى من الأمتلاء والسعة والعمق . ان رواية المغامرات الخالصة كثيراً ما تقلص امكانات الجنس الروائي حتى حدودها الدنيا .

(١) ان قيمة مثل هذه الاختبارات التي يتعرض لها ممثلو كل الأفكار والاتجاهات الراجحة عظيمة جداً في الانتاج الروائي الغزير للروائيين الثانويين .

لكن الحدث المجرد وحده والمغامرة المجردة وحدها لا يمكنهما أن يكونا بذاتهما القوة المنظمة للرواية أبداً . بالعكس إننا سنكتشف دائماً في أي موضوع حدث وفي أي مغامرة آثار فكرة نظمتها من قبل ، وأوجدت جسداً لها الموضوع وأचितته كما تفعل النفس ، لكنها فقدت الآن قوتها الايديولوجية ولم تعد تخفق فيه إلا قليلاً . ان موضوع المغامرة تنظمه في أغلب الأحيان فكرة اختبار البطل وهي على وشك الهمود . لكن هذا ليس دائماً .

إن لرواية المغامرات الأوروبية الجديدة مصدرين مختلفين جوهرياً . أحدهما يعود إلى رواية الاختبار الباروكية الرفيعة (وهو النوع السائد من أنواع رواية المغامرات) ، وثانيهما يعود إلى « جيل بلاس » ومنه إلى « لاساريليو » أي انه مرتبط « برواية النصب » . هذان النوعان نجدهما حتى في الأدب القديم ممثلين بالرواية السفسطائية من جهة وببيرونيوس من جهة أخرى . النوع الأول الأساسي من رواية المغامرات ينظمه ، كما ينظم رواية الباروك أيضاً ، شكل أو آخر من فكرة الاختبار الهامدة أيديولوجيا والمحتفظة بالقشرة الخارجية فقط . ومع هذا فرواية هذا النوع أعظم وأغنى ولا تقطع صلتها نهائياً بقدر أو آخر من الإشكالية والسيكولوجية : فنحن نشعر فيه دائماً بدم رواية الباروك وأماديس ورواية الفروسية ومن ثم الملحمة والاسطورة المسيحية والرواية اليونانية (١) . تلكم هي رواية المغامرات الانكليزية والأميركية (ديفو ، لويس ، ردكليف ، أو ولبول ، كوبر ، لندن وغيرهم) ، وتلكم هي الأنواع

(١) الا ان هذه السمة نادراً ما تكون مزية له ، اذ ان المادة الإشكالية والسيكولوجية تستبدل في معظم الأحيان ؛ اما النوع الثاني فأوضح وأنقى .

الرئيسية لرواية المغامرات والبولفار الفرنسية ، وكثيراً ما نلاحظ مزجا لكلا النوعين ، لكن النوع الأول (رواية الاختبار) يكون دائماً في هذه الحالات البداية المنظمة لكل بوصفه النوع الأقوى ، المسيطر ، ذلك ان الخديرة الباروكية لرواية المغامرات قوية جداً : وباستطاعتنا أن نقع حتى في بناء رواية البولفار في أردأ أنواعها على لحظات تعود بنا من خلال رواية الباروكو وأماديس إلى أشكال السيرة والسيرة الذاتية المسيحيين المبكرتين وإلى أشكال اسطورة العالم الروماني الهيلني : فرواية كرواية بونسون دي تيراييل السيئة السمعة « روكامبول » تزخر بترجيحات قديمة جداً ، ونلمس في أساس بنائها أشكال رواية الاختبار الهيلينية الرومانية المقرونة بالآزمة والارتداد(أبوليوس والأساطير المسيحية المبكرة عن ارتداد (اهتداء) الخاطيء) . ونقع فيها على لحظات ترجعنا من خلال رواية الباروكو إلى أماديس ، ومن ثم إلى رواية الفروسية الشعرية. كما نجد في بنائها في الوقت نفسه لحظات من النوع الثاني (لاساريليو وجبل بلاس) . لكن روح الباروكو هي المسيطرة فيها بطبيعة الحال .

والآن بضع كلمات في دوستوفسكي . ان رواياته روايات اختبار واضحة غاية الوضوح . وستتوقف قليلاً عند التقاليد التاريخية التي ترنت أثرها في هذه الروايات دون أن نتطرق إلى جوهر مضمون فكرة الاختبار الأصلية القائمة في أساس بنائها . فقد كان دوستوفسكي مرتبطاً برواية الباروكو بخطوط أربعة : من خلال « رواية الإثارة » (١) الانكليزية (لويس ، ردكليف ، أوولبول وغيرهم) ومن خلال رواية الأحياء المتندرة ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية (ل.سيو) ، ومن خلال رواية

(١) العبارة ل ف . ديبلوس .

الاختبار البلاستيكية ، وأخيراً من خلال الرومنطيقية الألمانية (وعلى الأخص من خلال هوفمان) . لكن دوستوفسكي كان مرتبطاً إلى ذلك ارتباطاً مباشراً بأدب سير القديسين وبالأسطورة المسيحية في أرضيتها الأرثوذكسية وبفكرتها الخاصة عن الاختبار . وهذا كله حدد الربط العضوي بين المغامرة والاعتراف والإشكالية وسير القديسين والأزمات والارتداد في رواياته ، أي تلك العقدة من اللحظات التي ميزت رواية الاختبار الرومانية الهيلينية (بقدر ما نستطيع الحكم على ذلك من خلال أبوليوس ومن المعلومات التي وصلتنا عن بعض السير الذاتية ، ومن الأساطير المسيحية المبكرة عن حياة القديسين) .

ولدراسة رواية الباروكو التي استوعبت المادة الهائلة للتطور السابق لهذا الجنس أهمية استثنائية لفهم أنواع العصر الحديث الروائية . فكل هذه الخطوط تؤدي بالضرورة إليها ، ومنها إلى القرون الوسطى والعالم الروماني الهيليني وإلى الشرق .

وفي القرن الثامن عشر طرح فيلند وفيتسيل وبلانكينبورغ ومن بعدهم غوته والرومنطيقيون فكرة جديدة هي « رواية الصيرورة » وعلى الأخص « رواية التربية » مقابل رواية الاختبار .

ان فكرة الاختبار تفتقر إلى مقارنة الصيرورة الانسانية . إنها تعرف الأزمة ، التحوّل في بعض أشكالها ، لكنها لا تعرف تطور الانسان ، صيرورته ، تكوينه التدريجي . إنها تنطلق من الانسان الجاهز وتعرضه للاختبار من وجهة نظر مثل أعلى جاهز هو الآخر . ونموذجيتان في هذا الصدد هما رواية الفروسية ولاسيما رواية الباروكو المصادرة صراحة على النبل الفطري والسكوني الجاهل لأبطالها .

في مقابل هذا تطرح الرواية الحديدية فكرة صيرورة الانسان من جهة وفكرة ازدواجية معينة ونقص معين في الانسان الحي وامتزاج الخير فيه بالشر والقوة بالضعف من جهة أخرى . ان الحياة بأحداثها لا تعود هنا محكاً ووسيلة لاختبار البطل الجاهز (أو في أحسن الأحوال عاملاً محرضاً على تطوير ماهية البطل المكملة للتكوين والمحددة مسبقاً) ، بل تتجلى هنا وقد أنارتها فكرة الصيرورة على أنها تجربة البطل ، مدرسة ، وسط تكون وتشكل للمرة الأولى طباع البطل ونظرتة إلى العالم . ان فكرة الصيرورة والتربية تمكن من تنظيم المادة بطريقة جديدة حول البطل ومن الكشف عن جوانب جديدة تماماً في هذه المادة .

ان فكرة الصيرورة والتربية وفكرة الاختبار لا تنفي إحداهما الأخرى إطلاقاً في نطاق الرواية الحديدية ، بل على العكس يمكنهما أن تتحدا اتحاداً عميقاً وعضوياً . وكبرى نماذج الرواية الأوروبية تقرر في معظمها بين الفكرتين قرناً عضوياً (لاسيما في القرن التاسع عشر حين أضحت النماذج الخالصة لرواية الاختبار ولرواية الصيرورة نادرة إلى حد ما) . وهكذا تقرر رواية « بارسيفال » فكرة الاختبار (وهي المسيطرة) بفكرة الصيرورة . والأمر نفسه ينسحب على رواية التربية الكلاسيكية « وهيلم ميستر » ، إنما فكرة التربية (المسيطرة فيها) هنا تقرر بفكرة الاختبار .

ويتصف النمط الروائي الذي أنشأه فيلدينغ وإلى حد ما ستيرن بالجمع بين الفكرتين والقرن بينهما بنسب تكاد تكون متساوية . وبتأثير فيلدينغ وستيرن نشأ ذلك النمط القاري من رواية التربية الذي يمثلته فيلند وفيتسيل وهيل وجان بول . ان اختبار الانسان المثالي والانسان

الغريب الأطوار هنا لا يؤدي إلى مجرد تعريضها، بل إلى صيرورتها
أناساً يفكرون تفكيراً أكثر واقعية . فالحياة هنا ليست محكاً فقط ، بل
هي مدرسة أيضاً .

ومن الأنواع الأصيلة من أنواع القرن بين هذين النمطين من
الرواية تشير إلى رواية « هنري الأخضر » لكيار التي تنظم كلا الفكرتين .
والقول نفسه ينسحب على بناء رواية « جان كريستوف » لرومين رولان .

ان رواية الاختبار ورواية الصيرورة لا تستنفدان بطبيعة الحال كل
الأنماط التنظيمية للرواية . حسبنا الإشارة إلى الأفكار التنظيمية الجديدة
جوهرية التي أدخلها بناء الرواية السيري والسير الذاتي ذلك أن
السيرة والسيرة الذاتية أنشأتا خلال تطورها مجموعة أشكال تحدت
بأفكار تنظيمية خاصة كفكرة « الشجاعة والفضيلة » بوصفها أساس تنظيم
مادة السيرة ، أو « القضية والأعمال » أو « النجاح والإخفاق » الخ .

وانعد الآن إلى رواية الاختبار الباروكية التي شغلنا عنها جولتنا
القصيرة في تاريخ الرواية . فما هو وضع الكلمة في رواية الباروك هذه
وما هي علاقتها بالتنوع الكلامي ؟

إن كلمة الرواية الباروكية كلمة انفعالية . فهنا بالتحديد نشأت
(أو بعبارة أدق بلغت ملء تطورها) الانفعالية الروائية التي لا تشبه
الانفعال الشعري في شيء . فقد بثت رواية الباروك انفعالياتها الخاصة
في كل مكان نفذ إليه تأثيرها ورسخت فيه تقاليداً ، أي في رواية
الاختبار في المقام الأول (وفي عناصر « الاختبار » في النمط المختلط
أيضاً) .

إن الانفعالية الباروكية تتحدّد بالتقريبية والمحاجية . إنها انفعال
نثري يحس على الدوام بمقاومة الكلمة الغريبة ووجهة النظر الغريبة ،
بانفعال التبرير (والتبرير الذاتي) وبالآثام . إن الأمثلة المشبعة للبطولة التي
لرواية الباروكو ليست ملحمة . إنها كما في رواية الفروسية أمثلة محاجية
وتقريبية مجردة (بل إنها أمثلة تقريبية أساساً) ، لكنها ، بخلاف رواية
الفروسية ، ذات انفعالية عميقة وتقف وراءها قوى ثقافية اجتماعية
واقعية واعية ذاتها . وعلينا التوقف قليلاً عند فريدة هذه الانفعالية
الروائية .

الكلمة الانفعالية تبدو مكثفة بذاتها وبموضوعها تماماً . ذلك أن
المتكلم يستغرق ذاته دون أي مسافة ودون أي تحفظ في الكلمة الانفعالية
فتبدو هذه كلمة قصدية صريحة .

إلا أن الانفعالية ليست دائماً كذلك . فالكلمة الانفعالية يمكن أن
تكون اصطلاحية أو حتى ازدواجية بوصفها كلمة ثنائية الصوت . على
هذا النحو بالضبط تكون الانفعالية في الرواية بالضرورة تقريباً ، ذلك
أنه ليس لها هنا ولا يمكن أن يكون لها سند فعلي ، وعليها أن تبحث عن
هذا السند في الأجناس الأخرى . الانفعالية الروائية لا تملك كلماتها
الخاصة ، بل عليها أن تستعير كلمات غريبة . الانفعالية الفعلية الانفعالية
المادية الحقيقية هي الانفعالية الشعرية فقط .

الانفعالية الروائية تستعيد دائماً في الرواية جنساً آخر فقد في شكله
المباشر والخالص أراضيته للفعلية . الكلمة الانفعالية في الرواية تكاد تكون
دائماً بديلاً لجنس لم يعد وارداً بالنسبة للزمن الراهن ولقوة اجتماعية
راهنه : إنها كلمة واعظ دون منبر ، وقاض قاس دون سلطة قضائية

وتأديبية ، ونبي دون رسالة ، وسياسي دون قوة سياسية ، ومؤمن دون كنيسة الخ ، والكلمة الانفعالية مرتبطة دائماً بمثل هذه التوجهات والمواقف التي لا يستطيع المؤلف أن يفهمها في كل رصانتها وتماسكها ، والتي عليه في الوقت نفسه أن يستعيد لها اصطلاحاً بكلمته . لقد التحمت كل الأشكال والوسائل الانفعالية للغة المفرداتية والنحوية والتأليفية بهذه التوجهات والمواقف المعينة ، وهي كلها تتكافأ وقوة منظمة معينة ، وتتضمن رسالة اجتماعية محدّدة ومكتملة للمتكلم . فليس هناك لغة للانفعالية الفردية الخالصة للإنسان الذي يكتب الرواية : عليه أن يصعد المنبر رغماً عنه وأن يأخذ وضعة الواعظ ووضعه القاضي الخ رغماً عنه. لا وجود للانفعالية دون تهديد ولعنات وعود ومباركات الخ (١). في الكلام الانفعالي يستحيل القيام بخطوة واحدة ما لم تعز الكلمة لنفسها ادعاء قوة ما، منزلة ما ، مرتبة ما الخ . وفي هذا « لعنة » الكلمة الانفعالية المباشرة في الرواية . ولهذا السبب تخشى الانفعالية الحقيقية في الرواية (وفي الأدب عموماً) الكلمة الانفعالية المباشرة ولا تنفصل عن الموضوع - المادة .

لقد ولدت الكلمة الانفعالية وصوريتها وتكونتها في صورة الماضي السحيق وارتبطتا عضوياً بمقولة الماضي القيمة الرتبوية . وليس هناك مكان لأشكال الانفعالية هذه في منطقة الاتصال الأليفة بالعصر الراهن غير المكتمل ، فهذه الانفعالية تؤدي بالضرورة إلى تخريب منطقة

(١) افنا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الكلمة الانفعالية المرتبطة محاجيا وتقريبيا بالكلمة الغريبة وحسب ، وليس عن انفعالية التصوير ذاته ، عن الانفعالية الفعلية المادية الخالصة التي هي فنية ولا تحتاج إلى اصطلاحية خاصة .

الاتصال (كما عند غوغول مثلاً) . المطلوب هنا موقع مراتبي أعلى ، وهذا الموقع غير ممكن في ظروف هذه المنطقة (ومن هنا الريف والتكلف) . إن الانفعالية التقريرية والمحاجة في الرواية الباروكية تقتزن عضويًا بالفكرة الباروكية الخاصة عن اختبار نصاعة البطل الفطرية والثابتة . ففي كل ما هو جوهري ليس هناك مسافة بين البطل والمؤلف ، والكتلة الكلامية الأساسية للرواية تنتظم في مستوى واحد . وهكذا فهي تترابط في كل لحظاتها وبقدر واحد مع التنوع الكلامي دون أن تدخله في قوامها بل تبقيه خارج ذاتها .

إن رواية الباروكو توحد في ذاتها تنوع الاجناس الدخيلة . كما تسمى إلى أن تكون موسوعة لكل أنواع لغة العصر الأدبية ، وحتى إلى أن تكون موسوعة لكل العلوم والمعارف الممكنة (الفلسفية ، التاريخية ، السياسية ، الجغرافية الخ) . ويمكننا القول ان الرواية الباروكية تبلغ الحد الأقصى من الموسوعية التي يتصف بها الخط الاسلوبى الأول (١) .

اسفرت رواية الباروكو في تطورها اللاحق عن فرعين (هما نفسيهما فرعاً تطوّر الخطّ الأول كله) : أحد هذين الفرعين يكمل اللحظة المغامراتية البطولية لرواية الباروكو (لويس ، رد كليف ، أوولبول وغيرهم) ، والفرع الثاني هو رواية القرنين السابع عشر والثامن عشر الانفعالية السيكولوجية (الرسائل أساساً لافاييت ، روسو ، ريتشاردسون وغيرهم) . ولابدّ لنا من قول بضع كلمات في هذه الرواية لأن أهميتها الاسلوبية في التاريخ اللاحق للرواية كانت عظيمة .

(١) لاسما في الباروكو الألماني .

إن الرواية السيكلوجية العاطفية ترتبط منشئاً بالرسالة الدخيلة في رواية الباروكو ، بالانفعالية الغرامية الرسائية . إلا أن هذه الانفعالية الانطوائية لم تكن إلا لحظة واحدة من لحظات الانفعالية المحاجية التقريرية ، ولحظة ثانوية إلى هذا .

وتتحول الكلمة الانفعالية في الرواية السيكلوجية العاطفية ، فتصبح انفعالية حميمة وتتحدد ، إذ تفقد ما تنصف به رواية الباروكو من أبعاد سياسية وتاريخية واسعة ، بالتعليمية الأخلاقية الحياتية المتكافئة مع دائرة الحياة العائلية والشخصية الضيقة. الانفعالية تصبح هنا حجرية (١). واتصالاً بهذا تتغير العلاقات بين اللغة الروائية والتنوع الكلامي ، إذ تصبح أضيق وأكثر عفوية ، كما تتصدر الأجناس الحياتية الخالصة — الرسالة ، اليوميات الأحاديث اليومية العادية ، وتصبح تعليمية هذه الانفعالية العاطفية مشخصة تغوص أكثر فأكثر في جزئيات الحياة اليومية وفي تفاصيل العلاقات الحميمة بين الناس وجزئيات الحياة الشخصية الداخلية.

وتنشأ منطقة انفعالية حجرية عاطفية متميزة من حيث المكان والزمان. إنها منطقة الرسالة ، المذكرة اليومية . وتختلف منطقاً الاتصال والألفة («القرب ») الميدانية والحجرية ؛ يختلف من وجهة النظر هذه القصر والبيت ، الهيكل (الكاتدرائية) والكنيسة البروتستنتية البيتية . والأمر هنا ليس أمر مقاسات ، بل أمر تنظيم خاص للمكان (ومن المناسب هنا عقد مقارنة بين فن العمارة وفن الرسم)

إن الرواية الانفعالية العاطفية ترتبط دائماً بتغير جوهري في اللغة الأدبية ، أي بمعنى تقريرها من اللغة المحكية . لكن اللغة المحكية يتم

(١) نسيقة الهماد .

ضبطها وتعبيرها من وجهة نظر مقولة الأدبية ، وتصبح اللغة الوحيدة للتعبير المباشر عن مقاصد المؤلف ، وليس إحدى لغات التنوع الكلامي الموزعة هذه المقاصد توزيعاً أوركسترياً . إنها تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي الحياتي الفج وغير المضبوط كما في مواجهة الأجناس الأدبية الرفيعة المتحجرة والاصطلاحية على أنها لغة الحياة والأدب الوحيدة والحقيقية المكافئة للنوايا الحقيقية وللتعبير الانساني الحقيقي .

إن للحظة مواجهة اللغة الأدبية القديمة والأجناس الشعرية الرفيعة المناسبة لها والمحافظة عليها في الرواية العاطفية قيمة جوهرية . فإلى جانب التنوع الكلامي الحياتي الفج والوضيع الواجب ضبطه وتنبيهه ، ينهض في مواجهة العاطفية وكلمتها تنوع كلامي أدبي كاذب وشبه رفيع يجب تعريته ورفضه . لكن هذا التوجه نحو التنوع الكلامي محاجي ، ذلك أن الأسلوب واللغة لا يَدْخُلان في الرواية بل يبقيان خارجها بوصفهما خلفيتها التي تشيع الحوارية .

إن لحظات الأسلوب العاطفي الجوهرية تتحد بالضبط بهذه المعارضة التي تواجه الانفعالية الرفيعة المشبعة البطولة والمنمطة تنميطية مجردة . إن التفصيل في الوصف وتعتمد تقديم تفاصيل ثانوية ، ثقافة ، حياتية يومية ، واستهداف التصوير الحصول على انطباع مباشر من الموضوع ، وانفعالية الضعف الأعزل وليس القوة البطولية ، والتصديق المقصود لأفق الانسان وحقل اختباره حتى حدود العالم الصغير القريب (حتى حدود الحجرة) ، هذا كله يتحدد بالمواجهة المحاجية مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

إلا أن العاطفية تنشئ بدلا هذه الاصطلاحية اصطلاحية أخرى هي أيضاً مجردة إنما خالصة من كل لحظات الواقع الأخرى . إلا أن الكلمة

المنبئة بالانفعالية العاطفية والطامحة إلى الحلول محلّ الكلمة الحياتية الفجة تعجد نفسها بالضرورة في نزاع حوارى مسدود مع تنوع الكلام الحياتي الفعلي ، وفي سوء تفاهم حوارى غير قابل للحلّ كما سبق لكلمة «أماديس» المنبئة أن وجدت نفسها في مواقف وحوادث «دون كيخوت» . إن الحوارية الأحادية الجانب الكامنة في الكلمة العاطفية تُنمّل في رواية الخط الاسلوبى الثانى حيث تكتسب الانفعالية العاطفية وقع المحاكاة الساخرة بوصفها لغة بين لغات أخرى ، بوصفها أحد الأطراف في حوار اللغات القائم حول الإنسان والعالم (١)

الكلمة الانفعالية المباشرة لم تمت طبعاً مع رواية الباروكو (الانفعالية البطولية وانفعالية الرعب) ومع العاطفية (انفعالية الشعور الحجرية) ، بل ظلت تعيش بوصفها أحد الأنواع الجوهرية لكلمة المؤلف المباشرة أي بوصفها كلمة تعبر عضوياً ومباشرة ودون مواربة عن مقاصد المؤلف . ظلت تعيش ، لكنها لم تعد أساس الاسلوب في أي نوع ذي شأن من أنواع الرواية . فحيثما ظهرت الكلمة الانفعالية المباشرة ، كانت طبيعتها تظلّ ثابتة لا تتغير : المتكلم (المؤلف) يتخذ وضعة اصطلاحية : وضعة القاضي ، الواعظ ، المعلم الخ أو تلمجاً كالمته محاجياً إلى الانطباع المباشر المتولد عن الموضوع والحياة الذي لم تعكر صفاءه أي مقدّمات إيديولوجية . هكذا تتحرك كلمة المؤلف المباشرة عند تولستوي بين

(١) نجد هذا بشكل أو بآخر عند فيلدينغ وسوليت وستيرن ، وفي ألمانيا عند موزيوس ، فيلند ، مولر وغيرهم . ان كل هؤلاء الكتاب يقتفون في طرحهم قضية الانفعالية العاطفية (والتميلية) في علاقتها بالواقع أثر رواية «دون كيخوت» التي كان تأثيرها حاسماً . وعندنا يمكن مقارنة دور اللغة الريتشاردسونية في التوزيع الأوركسترالى للتنوع الكلامي في «يفنيي أوليفين» (المجوز لارينا وتاتيانا ابنة الريف) .

هذين الحدين . ان خصائص هذه الكلمة محكومة دائماً بالتنوع الكلامي (الأدبي والحياتي) الذي ترتبط به هذه الكلمة حوارياً (محتاجياً أو تعليمياً) ؛ وعلى سبيل المثال التصوير المباشر « العفوي » عنده هو تفرغ محاجي للقنفقاس والحرب والمأثرة الحربية وحتى الطبيعة من البطولة.

إن الذين ينفون فنية الرواية ويرجعون الكلمة الروائية إلى الكلمة البلاغية إنما المزينة خارجياً. بصور شعرية كاذبة يقصدون في المقام الأول الخط الاسلوبي الأول للرواية لأنها تبدو مبررة لتأكيداتهم خارجياً . ويجب الاعتراف بأن الكلمة الروائية في هذا الخط لا تحقق كل إمكاناتها الخاصة وكثيراً ما تنقلب (ولكن ليس دائماً) إلى بلاغية فارغة أو شعرية كاذبة (إذ ان هذا الخط يسعى إلى بلوغ حده الأقصى) . لكن الكلمة الروائية على الرغم من هذا كله ذات فريدة عميقة حتى هنا ، في الخط الأول ، وتتميز جذرياً عن الكلمة البلاغية والشعرية معاً . هذه الفريدة تحكمها العلاقة الحوارية الجوهرية بالتنوع الكلامي . ان التفكير الاجتماعي للغة في صيرورتها هي أساس الشكل الاسلوبي للكلمة بالنسبة للخط الأول أيضاً . ولغة الرواية تبنى في تفاعل حوارى مستمر مع اللغات المحيطة بها .

والشعر أيضاً يجد اللغة مفككة خلال صيرورتها الايديولوجية المستمرة ، ويجدها منشطرة إلى لغات . إنه يجد لغته محاطة بلغات - ، بتنوع كلامي أدبي وخارج عن الأدب . لكن الشعر الذي يطمح إلى الحد الأقصى من الصفاء يعمل بلغته وكأنها اللغة الواحدة والوحيدة ، وكأنها لا وجود لأي تنوع كلامي خارجها . كأنني بالشعر يقف في وسط أرض لغته دون أن يقترب من حدودها حيث لا بد له من التماس حواريا مع

التنوع الكلامي . إنه يحذر التطلع إلى ما وراء حدود لغته . وإذا كان الشعر يحوّر لغته في عصور الأزمات اللغوية فإنه سرعان ما يقوّن ويكرّس لغته الجديدة بوصفها اللغة الواحدة والوحيدة وكأن لا وجود للغة أخرى سواها .

إن النثر الروائي للخط الاسلوبي الأول يقف على حدود لغته تماماً ويرتبط بالتنوع الكلامي المحيط ارتباطاً حوارياً ويتجاوب مع لحظاته الجوهرية فهو يشارك بالتالي في حوار اللغات . وهو (أي هذا النثر) موجّه بحيث يُدرك بالضبط على خلفية هذا التنوع الكلامي وبحيث لا يتكشف معناه الفني إلا في علاقته الحوارية بهبط التنوع الكلامي . وهذه الكلمة هي تعبير عن وعي لغوي أشاع فيه التنوع الكلامي واللغوي نسبية عميقة .

إن اللغة الأدبية تملك في الرواية أداة لوعي تنوعيتها الكلامية . والتنوع الكلامي ذاته يصبح في الرواية وبفضل الرواية تنوعاً كلامياً من أجل ذاته : اللغات فيه تترايط حوارياً وتأخذ في الوجود الواحدة لأجل الأخرى (تماماً كأطراف الحوار). وبفضل الرواية بالذات تتبادل اللغات الإنارة وتصبح اللغة الأدبية حوار لغات تعرف إحداها الأخرى وتفهمها.

إن روايات الخط الاسلوبي الأول تتجه إلى التنوع الكلامي من الأعلى إلى الأسفل ، إنها تهبط إليه إن صبح التعبير (وتشكل الرواية العاطفية هنا موضعاً خاصاً يقع بين التنوع الكلامي والأجناس الرفيعة) . أما روايات الخط الثاني فتتجه على العكس — من الأسفل إلى الأعلى : إنها تصعد من أعماق التنوع الكلامي إلى الدوائر العليا للغة الأدبية وتستولي عليها . ونقطة الانطلاق هنا هي وجهة نظر التنوع الكلامي إلى أدبية اللغة .

من الصعب جداً التحدث عن فرق مثني حاد بين هذين الخطين لاسيما في المرحلة الأولى من تطورها . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن أطر الخط الأول تقصر عن احتواء رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية احتواء كاملاً ، وإلى أن « بارتسيفال » وولفرام مثلاً يعتبر دون أدنى ريب نموذجاً عظيماً لرواية الخط الثاني .

إلا أن الكلمة الثنائية الصوت أخذت تتشكل في التاريخ اللاحق للفن الأوروبي ، كما تشكلت في أرضية الأدب القديم ، داخل الأجناس الملمحة الصغيرة (الفابلو ، الشفانكي ، أجناس المحاكاة الساخرة الصغيرة) ، وبعيداً عن الطريق الرئيسية لرواية الفروسية الرفيعة . هنا بالذات نشأت أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها الأساسية التي أخذت فيما بعد تحكم أسلوب رواية الخط الثاني الكبيرة : الكلمة المحاكاتية الساخرة في كل درجاتها وفروقاتها — الساخرة والفكاهية والسكازية الخ . . .

هنا بالذات وفي نطاق ضيق — في الأجناس الصغيرة الوضيعة ، على مسرح المهرجين وفي ساحات المعارض وفي أغاني الشارع وفي فكاته أخذت طرق بناء صور اللغة ، طرق قرن اللغة بصورة المتكلم ، طرق عرض الكلمة عرضاً شبيهاً مع الانسان لا بوصفها كلمة لغة ذات دلالة عامة وفاقدة للشخصية ، بل بوصفها كلمة مميزة أو نمطية من الناحية الاجتماعية تعود لانسان معين ، بوصفها كلمة قس أو فارس أو تاجر أو فلاّح أو حقوقي الخ . لكل كلمة صاحبها المغرض والمتحيز ، ولا وجود لكلمات ذات دلالة عامة لا تعود « لأحد » . هكذا تبدو فلسفة الكلمة في القصة الطويلة (Nouvelle) الواقعية الهجائية الشعبية وغيرها من الأجناس الدنيا المحاكاتية الساخرة والتهريجية . زد على ذلك ان

الإحساس باللغة القائم في أساس هذه الأجناس مفعم بارتياح عميق جداً ،
 بعدم ثقة عميق جداً في الكلمة الانسانية بما هي كذلك . المهم في فهم
 للكلمة ليس معناها المادي والتعبيري المباشر (فان هذا إلا المظهر الكاذب
 للكلمة) ، بل الاستخدام الفعلي ، المغرض دائماً لهذا المعنى وهذه
 التعبيرية من قبل المتكلم وهو استخدام محكوم بوضعه (مهنته ،
 طبقته الخ) وبموقفه المشخص . من يتكلم وفي أي ظروف يتكلم — هذا
 هو الذي يحدد المعنى الفعلي للكلمة . إن كل معنى مباشر وكل تعبيرية
 مباشرة (لاسيما الانفعالية) كاذبان .

هنا يجري التمهيد لتلك الريبة الجذرية في تقويم الكلمة المباشرة
 وأي رصانة أخرى مباشرة التي تكاد تبلغ حد إنكار امكانية وجود كلمة
 مباشرة غير كاذبة والتي ستجد تعبيرها الأعمق عند فيون و رابليه وسوريل
 وسكارون وغيرهم . وهنا أيضاً يجري التمهيد لذلك النوع الحوارى
 الجليد من الرد الكلامي والفعال على الكذب الانفعالي الذي (النوع) قام
 بدور استثنائي في تاريخ الرواية الأوروبية (وليس في الرواية فقط) وهو
 مقولة الخداع المرح . إن ما يُواجه به الكذب الانفعالي المتوافر في لغة
 كل الأجناس الرفيعة والرسمية والمكرّسة ، في لغة كل المهن والفئات
 والطبقات المعترف بها والمستقرة ، ليس الحقيقة الانفعالية والمباشرة ، إنما
 الخداع المرح والذكي بوصفه كذباً مبرراً على الكاذبين . ففي مواجهة لغات
 الكهنة والرهبان والملوك والأسياد والفرسان والاعنياء والعلماء ورجال
 القانون — في مواجهة لغات ذوي السلطان والنعمة على هذه الأرض ، تنهض
 لغة المهرج المرح تُصور بمحاكاة ساخرة ، وحيثما يقتضي الأمر ، أيّ
 انفعالية ، إنما بعد أن تحيّدتها وتدفعها عن شفثته بابتسامة وخداع جاعلة

الكذب محل سخرية ومحولة بذلك الكذب إلى خداع مرح . إن الكذب يُنار هنا بوعي ساخر ويحاكي ذاته محاكاة ساخرة على شفقي المهرج المرح .

وقد سبقت أشكال رواية الخط الثاني الكبيرة وبالتالي مهدت لها محاور أصيلة من القصص الطويلة الهجائية والمحاكاة الساخرة . وليس بوسعنا التطرق هنا إلى موضوع هذه المحاور الثرية الروائية وإلى الاختلافات الجوهرية بينها وبين الشكل الملحمي ومختلف أنماط توحيد القصص الطويلة والملاحظات الأخرى المشابهة التي تخرج عن حدود الأسلوبية .

وظهرت إلى جانب صورة المهرج ومندمجة فيها أحياناً كثيرة صورة الغبي التي هي إما صورة الانسان الطيب فعلاً أو صورة قناع المهرج . وتقف إلى جانب الخداع المرح في مواجهة الانفعالية الكاذبة سذاجة الانسان الطيب التي لا تفهم هذه الانفعالية (أو تفهمها على نحو مشوّه ، مقلوب) ، « وتغرب » الواقع الرفيع لهذه الكلمة الانفعالية .

هذا التغريب الثري لعالم الاصطلاحية الانفعالية من قبل الغباء غير الفاهم (من قبل البساطة ، السذاجة) كان ذا شأن هائل في تاريخ الرواية اللاحق . وإذا كانت صورة الغبي قد فقدت كصورة المهرج دورها الجوهري المنظم في التطور اللاحق لتاريخ الرواية ، فان لحظة عدم فهم الاصطلاحية الاجتماعية والأسماء والأشياء والأحداث الرفيعة الانفعالية ظلت على الدوام تقريباً عنصراً أساسياً في الأسلوب الثري . فالناثر إما أن يصور العالم بكلمات راوية غير فاهم لاصطلاحية هذا العالم ، غير فاهم لأسمائه الشعرية والعلمية وغيرها من أسمائه الرفيعة والخطيرة ، أو أن يُدخل بطلاً لا يفهم هذا كله ، أو أن يضمّن أسلوب الكاتب

المباشر عدم ادراك متعمداً (محاجيا) للتفسير العادي المألوف للعالم) كما عند تولستوي مثلاً) . ومن الممكن بطبيعة الحال استخدام لحظة عدم الفهم والغباء الثري في الطرق الثلاث كلها في آن واحد .

ويأخذ عدم الفهم طابعاً جوهرياً في بعض الأحيان ويصبح العامل الأساسي المشكل لأسلوب الرواية (كما هي حال « كنديد » لفولتير ، أو كما عند ستيندال وتولستوي مثلاً) ، لكن عدم فهم لغات معينة لمعاني الحياة يقتصر غالباً على جوانب معينة من هذه الحياة . ذلكم هو ييلكن رواية على سبيل المثال : ان نثرية أسلوبه محكومة بعدم فهمه القيمة الشعرية لهذه أو تلك من لحظات الأحداث التي يتحدث عنها : إنه يُغفل ، إن صح القول ، كل الامكانيات والمؤثرات الشعرية ويعرض كل الملاحظات الفنية شعرياً عرضاً جافاً مضغوطاً (عمداً) . ومثله الشاعر الرديء غرينيوف (وليس من قبيل المصادفة أنه يكتب أشعاراً رديئة) . إن ما يتم إبرازه في قصة مكسيم مكسيميتش (رواية « بطل من هذا الزمان ») هو عدم فهم اللغة البيرونية والانفعالية البيرونية .

إن الجمع بين عدم الفهم والفهم ، بين الغباء ، البساطة ، السذاجة والذكاء ظاهرة منتشرة ونموذجية جداً في النثر الروائي . ويمكن القول إن لحظة عدم الفهم والغباء الخاص (المقصود) يحكم على الدوام تقريباً بدرجة أو بأخرى النثر الروائي للمخط الاساوي الثاني .

إن الغباء (عدم الفهم) في الرواية محاجي دائماً ويرتبط دائماً بالذكاء (الذكاء الرفيع الكاذب) ، يساجله ويفضحه . إن الغباء كالتخادع المرح والمقولات الروائية الأخرى كلها مقولة حوارية تنتج عن الحوارية الخاصة للكامة الروائية . ولهذا السبب الغباء (عدم

الفهم) في الرواية مرتبط دائماً باللغة ، بالكلمة : ففي أساسه دائماً يقوم عدم فهم محاجي لكلمة الغير ولكذبه الانفعالي الذي يلف العالم ويدعي تفسيره ، عدم فهم محاجي للغات المعترف بها والمكرسة الكنوية صراحة بأسمائها الرفيعة التي تطلقها على الأشياء والأحداث : عدم فهم اللغة الشعرية ، اللغة العلمية الدعية ، اللغة الدينية ، السياسية ، الحقوقية الخ . ومن هنا تنوعُ المواقف الحوارية الروائية أو التقابلات الروائية : الغبي والشاعر ، الغبي ودعيّ العلم ، الغبي والواعظ الأخلاقي ، الغبي والقس أو المنافق ، الغبي ورجل القانون (الغبي الذي لا يفهم عندما يكون في محكمة ، في مسرح ، في اجتماع عامي الخ) ، الغبي والسياسي الخ . وقد استُخدم تنوعُ هذا المواقف استخداماً واسعاً في « دون كيخوت » (خصوصاً ولاية سانشو التي وفّرت تربة خصبة لتطوير هذه المواقف الحوارية) ، واستخدمه تولستوي على ما بين الاسلوين من اختلاف : وضعُ الانسان غير الفاهم في مختلف المواقف والمؤسسات ، ومثال ذلك بيير في المعركة ، ليفين في انتخابات الأعيان ، وفي اجتماع دوما (مجلس) المدينة ، في حديث كوزنتشيف مع استاذ الفلسفة ، وفي حديثه مع العالم الاقتصادي الخ ، نيكلودوف في المحكمة ، في مجلس الشيوخ الخ . ان تولستوي هنا يستعيد المواقف الروائية التقليدية .

ان الغبي الذي يصوره الكاتب والذي يغرب عالم الاصطلاحية الانفعالية يمكن أن يكون هو نفسه موضوع سخرية الكاتب بصفته غيباً . فالمؤلف لا يتضامن معه تضامناً كاملاً بالضرورة . وقد تففز لحظة السخرية من الاغبياء أنفسهم إلى مركز الصدارة أحياناً . لكن الغبي لازم للمؤلف : فهو بمجرد حضوره غير الفاهم ذاته يغرب عالم

الاصطلاحية الاجتماعية . ان الرواية تتعلم الذكاء الشرطي والحكمة
الثرية وهي تصور الغباء . ان عين الروائي ، وهي تنظر إلى الغبي أو
تنظر إلى العالم بعيني الغبي ، تتعلم رؤية العالم الملفوف بالاصطلاحية
الانفعالية وبالكذب رؤية ثرية . ان عدم فهم اللغات المتعارف عليها
والتي تبدو ذات دلالة شاملة يعلمنا الاحساس بشيئيتها ونسيتها ،
ومظهرتها خارجياً وتلمس سطوحها ، أي يعلمنا كشف صور اللغات
الاجتماعية وبناءها .

إننا نضرب صفحاً هنا عن الأنواع المتنوعة للغبي ولعدم الفهم التي
نشأت خلال عملية التطور التاريخي للرواية ، إذ ان كل رواية أو كل
اتجاه في كان يُبرز شكلاً أو آخر من أشكال الغباء أو عدم الفهم ويبني
تبعاً لذلك صورته الخاصة عن الغبي (مثال ذلك سداجة الطفولة عند
الرومنطيين ، والغريبو الأطوار عند جان بول) . ومتنوعة أيضاً اللغات
المغرّبة المقابلة لأوجه الغباء وعدم الفهم ، كما هي متنوعة وظائف الغباء
وعدم الفهم في الجسم الكلي للرواية . إن دراسة أوجه الغباء وعدم الفهم
هذه وما يتصل بها من تنوعات اسلوبية وتأليفية في تطورها التاريخي
مهمة جوهرية جداً وخطيرة وعلى تاريخ الرواية النهوض بها .

خداع النصاب المرح الذي هو كذب مبرر على الكذابين ، والغباء
الذي هو عدم فهم مبرر للكذب ذلكما هما الردان الشرطان على
الانفعالية الرفيعة وعلى أي رصانة واصطلاحية . وتنتصب بين النصاب
والغبي صورة المهرج بوصفها تأليفاً أصيلاً بينهما . المهرج هو نصاب
يضع قناع الغبي كيما يعال بعدم الفهم تشويهه وخلطه الفاضحين
(المحيرين) للغات والأسماء الرفيعة . المهرج واحدة من أقدم صور الأدب

وكلام المهرج الذي يحسده وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) واحد من أقدم أشكال الكلمة الانسانية في الفن . ووظائف المهرج الاساوية ، كوظائف النصاب والغبي ، محكومة كلياً بالموقف من التنوع الكلامي (في طبقاته الرفيعة) : المهرج هو ذلك الذي يملك حق التحدث بلغات غير معترف بها وتشويه اللغات المعترف بها عن خبث .

وهكذا فخداع النصاب المرح المحاكي للغات الرفيعة محاكاة ساخرة ، وتشويهها الخبيث وقلبها على قفاها من قبل المهرج وأخيراً عدم فهمها الساذج من قبل الغبي - هذه المقولات الحوارية الثلاث المنظمة للتنوع الكلامي في الرواية في فجر تاريخها تظهر في عصرنا الراهن بوضوح خارجي فريد وتتجسد في صور النصاب والمهرج والغبي الرمزية . كانت هذه المقولات خلال تطورها اللاحق تتحدد بدقة أكبر وتتمايز وتتخلى عن هذه الصور الخارجية والجامدة رمزياً ، لكنها استمرت تحتفظ إلى هذا بمعناها المنظم للاساوب الروائي . فهذه المقولات التي تحكم فرادة الحوارات اللغوية الضاربة بجذورها دائماً في عمق الحوارية الداخلية للغة ذاتها ، أي في عدم التفاهم بين المتكلمين بلغات مختلفة . أما بالنسبة إلى تنظيم الحوارات الدرامية فهذه المقولات ، على العكس ، لا يمكن أن تكون لها إلا قيمة ثانوية ، إذ أنها تفتقد إلى لحظة الاكتمال الدرامي . النصاب والمهرج والغبي هم أبطال نسق لا يمكنه الاكتمال من المشاهد المغامراتية الروائية ومن المواجهات الحوارية غير القابلة بدورها للاكتمال . ولهذا بالذات بالامكان محورة هذه القصص محورة فثرية على شكل سلسلة حول هذه الصور ولهذا بالذات أيضاً فهي غير لازمة للدراما . ذلك ان الدراما الخالصة تطمح إلى اللغة

الواحدة التي لا تكتسب طابعاً فردياً إلا بواسطة الشخصيات الدراميين . ذلك ان الحوار الدرامي يتحدد بصدام الأفراد في نطاق العالم الواحد واللغة الواحدة (١) . والملمهة استثناء إلى حد ما . ومع هذا فمما له دلالاته ان ملمهة النصب لم تبلغ من التطور ما بلغته رواية النصب . وصورة فيغارو هي في الواقع الصورة العظيمة الوحيدة لمثل هذه الملمهة (٢) .

ان المقولات الثلاث التي استعرضناها ذات أهمية من الدرجة الأولى لفهم الاسلوب الروائي . لقد صنع النصاب والمهرج والغبي مهد رواية العصر الحديث الأوروبية وتركوا بين قماطه طاقيتهم ذات الحشخشة . ولمقولاتنا الثلاث هذه ، إلى ذلك ، أهمية لا تقل عما سبق خطورة لفهم الجذور ما قبل التاريخية للتفكير الشرقي وفهم علاقاته بالفولكلور . لقد حددت صورة النصاب الشكل الكبير الأول لرواية الخط الثاني أي رواية المغامرة النصبية .

ولا يمكن فهم بطل هذه الرواية وكلمته في فرادتهما إلا على خلفية رواية القروسية الاختبارية الرفيعة والأجناس البلاغية الخارجة عن نطاق الأدب (أجناس السيرة والاعترافات والوعظ وغيرها) ، ثم على خلفية رواية الباروكو . وعلى هذه الخلفية فقط يمكن أن فتبين بكل جلاء الجدة والعمق الجذريين لمفهوم البطل وكلمته في رواية النصب .

(١) إننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد المثالي للجنس . أما الدراما الاجتماعية الواقعية الحديثة فيمكنها بالطبع ان تكون ذات تنوع كلامي ولغوي .

(٢) نحن لا نتطرق هنا إلى مسألة تأثير الملمهة في الرواية وإلى النشوء المحتمل لبعض أنماط النصاب والمهرج والغبي من الملمهة . ومهما يكن من شأن هذه الأنماط فان وظائفها في الرواية تتغير ، كما إنها تبدي في ظروف الرواية امكانيات جديدة تماماً لهذه الصور .

البطل ، حامل الخداع المرح ، يوضع هنا بعيداً عن أي انفعالية بطولية أو عاطفية ويوضع بشكل مقصود ومبالغ فيه ، وطبيعته المضادة للانفعالية مكشوفة في كل مكان ، بدءاً من المطلع — من تقديمه نفسه إلى الجمهور هذا التقديم الذي يؤثر تأثيراً حاسماً في مجرى القصة وانتهاء بالختام. البطل يوضع خارج كل تلك المقولات البلاغية أساساً التي تؤسس عادة لصورة البطل في رواية الاختبار : خارج أي حكم ، أي دفاع أو اتهام ، أي تبرير للذات أو توبة . الكلمة عن الانسان تعطى هنا نعمة جديدة جذرياً خالية من أي رصانة انفعالية .

إلا أن هذه المقولات الانفعالية حددت صورة البطولة تحديداً كاملاً في رواية الاختبار كما قلنا وصورة الانسان في معظم الأجناس البلاغية : في السير (التمجيد ، التقريظ) وفي السير الذاتية (تمجيد الذات وتبرير الذات) وفي الاعترافات (الندم ، التوبة) ، وفي الخطابة القضائية والسياسية (الدفع — الاتهام) ، وفي الهجاء البلاغي (الفضح الانفعالي) وغيرها . ان تنظيم صورة الانسان واختيار صفاته والربط بينها وطرق ربط التصرفات والأحداث بصورة البطل تتحدد كاملاً إما بالدفاع عنه ، بتقريظه ، بتمجيده أو على العكس باتهامه ، بفضحه الخ . وتقوم في أساس هذا كله فكرة معيارية وجامدة عن الانسان تنفي عنه امكانية أي تغيير جوهري ، ولهذا السبب البطل هنا يقوم إما تقويمياً إيجابياً حتى النهاية أو سلبياً حتى النهاية . زد على ذلك أن ما يهيمن على أساس مفهوم الانسان الذي يحكم بطل الرواية السفسطائية والسيرة والسير الذاتية اليونانيتين واللاتينيتين ثم رواية الفروسية فرواية الاختبار والأجناس البلاغية المتصلة بها هو المقولات القانونية البلاغية. ان وحدة الانسان ووحدة تصرفاته (فعله) تحملان طابعاً حقوقياً بلاغياً ، ولهذا السبب

تبدوان خارجيتين وشكليتين من وجهة نظر المفهوم السيكولوجي المتأخر للشخصية . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الرواية السفسطائية قد ولدت من التخیل الحقوقي المنفصل عن حياة الخطيب الحقوقية والسياسية . وكان التحليل والتصوير البلاغيان « للجريمة » ، « والفضل » « والمأثرة » وسلامة الرأي السياسي الخ يحددان المخطط التقريبي لتحليل وتصوير السلوك الانساني في الرواية . وهذه الصورة التقريبية كانت تحدّد وحدة الفعل وتصنيفه القطعي . مثل هذه الصور التقريبية كانت تقوم في أساس تصوير الشخصية . ثم كانت المادة المغامراتية الشهوية والسيكولوجية (البداية) تتوضع حول هذه الثواة البلاغية الحقوقية .

صحيح أنه وُجدت إلى جانب هذه المقاربة البلاغية الخارجية لوحدة الشخصية الانسانية ولسلوكلها مقارنة أخرى للذات ، اعترافية « نادمة » ، كان لها هي أيضاً مخططها المبسط في بناء صورة الانسان وسلوكه (منذ أيام أوغسطين) ، لكن تأثير فكرة الاعتراف لدى الانسان الداخلي هذه (وبناء صورة هذا الانسان بالتوافق مع هذه الفكرة) لم يكن ذا شأن في رواية الفروسية وفي رواية الباروكو ، ولم يعظم شأنه إلا في وقت متأخر ، في العصر الحديث .

على هذه الخلفية يبرز بوضوح في المقام الأول العمل السلبي لرواية النصاب : أي تهديم وحدة الشخصية والفعل والحدث . من هو النصاب ؟ من هو لاساريليو أو جيل بلاس أو غيرهما ؟ أهو نصاب أم انسان شريف ، أهو شرير أم طيب ، جبان أم شجاع ؟ هل يمكننا التحدث عن أفضال أو جرائم أو مآثر تكون وتحدّد صورته ؟ إنه خارج الدفاع والاثام ، خارج التمجيد أو الفضح ، إنه لا يعرف الندم ولا تبرير

الذات إذ لا يرتبط بأي معيار وبأي مطلب أو مثل أعلى ، إنه ليس واحداً وليس متماسكاً ومن وجهة نظر الوحدات البلاغية المتوفرة لقياس الشخصية . كأن الإنسان هنا يتحرر من كل قيود هذه الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد ولا يكتمل فيها ، بل يسخر منها .

هنا تسقط كل الصلات القديمة بين الإنسان وسلوكه ، بين الحدث والمشاركين فيه . وتتكشف قطيعة حادة بين الإنسان ووضعه الخارجي - مقامه ، كرامته ، فتنه الاجتماعية . حول النصاب كل الأوضاع والرموز الرفيعة ، الروحية كما الدنيوية ، التي كان الإنسان يرتديها بوقار وبكذب منافق تتحول إلى أقنعة ، إلى ألبسة تنكرية ، إلى أدوات تمثيل . في جو الخداع المرح يتم تحويل وتخفيف كل هذه الرموز والأوضاع الرفيعة ، تجري إعادة تنبير جذرية لها .

وإلى إعادة تنبير جذرية كهذه تعرض ، كما قلنا ، اللغات الرفيعة التي التحمت بأوضاع معينة للإنسان .

إن كلمة الرواية ككلمة بطل هذه الرواية لا تكبل ذاتها بأي من الوحدات النبوية المتوفرة ، إنها لا تسلم ذاتها إلى أي نظام نبوي تقويمي ، إنها تفضل ، حتى حين تحاكي بسخرية أو تضحك ، البقاء كأنما دون أي فبرة ، كلمة إخبارية جافة .

إن بطل رواية النصب يقابل بطل رواية الاختبار والإغراء ، إنه لا يخلص لشيء ويخون كل شيء ، إلا أنه في هذا كله صادق مع نفسه ، صادق مع طبيعته الخالية من الانفعالية والمتشككة . وهنا يأخذ في النضوج مفهوم جديد للشخصية الإنسانية ، مفهوم ليس بلاغياً بل « اعترافي » ، لا زال يتلمس كلمته ويعد لها تربتها . إن رواية النصاب لما توزع

مقاصدها توزيعاً اور كستراليا بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكنها تعمل على الإعداد لهذا التوزيع إعداداً جوهرياً بتخليصها الكلمة من الانفعالية الثقيلة المرهقة لها ومن كل الفبرات الميتة والكاذبة وبتخفيف الكلمة بل بتفريغها إلى حد ما . ومن هنا أهمية هذه الرواية إلى جانب قصة النصب الطويلة الهجائية والمحاكائية ، وإلى جانب الملحمة المحاكائية وما يرتبط بها كلها من محورة مناسبة للقصص حول صورة المهرج والغبي .

هذا كله مهدّ السبيل أمام نماذج الخط الثاني الروائية العظيمة كدون كيخوت مثلاً . ففي هذه الأعمال المفصلية العظيمة يصبح الجنس الروائي ما هو بالفعل ، ويكشف كل امكاناته . هنا تنضج تماماً الصور الروائية الثنائية الصوت الحقيقية الفريدة في اختلافها العميق عن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها . فاذا كان الوجه المشوّ بالكذب الانفعالي في نثر النصاب والمهرج المحاكائي في جوّ الخداع المرح والمريح يتحول إلى نصف قناع فني ومكشوف ، فنصف القناع هذا يخلي مكانه هنا إلى صورة نثرية فنية حقيقية للوجه . اللغات هنا تكفّ عن أن تكون مجرد موضوع محاكاة ساخرة محاجية خالصة أو محاكاة ساخرة لذاتها ، بل تأخذ في أداء وظيفة التصوير الفني ، التصوير الحقيقي . وتتعلم الرواية استخدام كل اللغات والطرق والأجناس ، وتجبر كل العوالم التي مضى زمانها وشاخت ، وكل العوالم الغريبة والبعيدة اجتماعياً وايدولوجياً على التكلم عن نفسها (العوالم) بلغتها هي وباسلوبها هي . لكن المؤلّف يُعلي (يبني) فوق هذه اللغات مقاصده وذراته المقترنة حوارياً بهذه اللغات . ان المؤلّف يضمّن صورة اللغة الغريبة فكره دون لوي لرقبة هذه اللغة أو لفرادتها . ان كلمة البطل عن نفسه وعن عالمه تندمج عضوياً وهن الداخل بكلمة المؤلّف عنه وعن عالمه . وفي مثل

هذا الاندماج الداخلي لوجهتي النظر وللمقصدتين وللتعبيرين في كلمة واحدة تكتسب محاكاتيتها الساخرة طابعاً خاصاً : اذ تهدي اللغة المحاكاة مقاومة حوارية حية للمقاصد الغريبة المحاكية : ويأخذ يتردد في الصورة ذاتها حديث غير مكتمل ؛ وتصبح الصورة تفاعلاً حياً مكشوفاً بين عوالم ووجوهات نظر ونبرات. ومن هنا امكان تغيير نبرة صورة كهذه ، واكان وجود مواقف مختلفة من النقاش المتردد داخل الصورة ، واتخاذ مواقع مختلفة في هذا النقاش ، وبالتالي امكان تفسيرات مختلفة للصورة نفسها . الصورة تصبح متعددة الدلالات كالرمز . هكذا تنشأ الصور الروائية الخالدة التي تعيش في العصور المختلفة حياة مختلفة . هكذا على سبيل المثال أعيد تنبير صورة دون كيخوت بأشكال مختلفة وفسرت تفسيرات مختلفة خلال تاريخها اللاحق ، إلا أن هذه التنبيرات والتفسيرات المختلفة كانت استمراراً ضرورياً وعضوياً لتطور هذه الصورة واستكمالاً للنقاش غير المكتمل الكامن فيها .

وترتبط هذه الحوارية الداخلية للصور بالحوارية العامة للتنوع الكلامي كله في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الثاني . هنا تفتتح وتتفعل طبيعة التنوع الكلامي الحوارية ، وترتبط اللغات إحداها بالأخرى وتنيرها (١) . ان كل مقاصد المؤلف الجوهرية توزع اور كستراليا وتنعكس من زاويا مختلفة عبر لغات التنوع الكلامي للعصر . اللحظات الثانوية ، الإخبارية الخالصة التي لها صبغة الملاحظة هي وحدها التي تعطى من خلال كلمة المؤلف المباشرة . ان لغة الرواية تصبح نظام لغات منظماً فنياً .

(١) قلنا سابقاً ان الحوارية المحتملة للغة الخط الأول المنبلة ، إن محاجبتها مع التنوع الكلامي الفج تفعل هنا.

واستكمالاً لما عرضناه من فروق بين روايتي الخطين الأول والثاني وبغية المزيد من الدقة سنتوقف أيضاً عند لحظتين تبيينان الاختلاف في موقف كل من الخطين الاسلوبيين من التنوع الكلامي .

كانت روايات الخط الأول كما رأينا تدخل تنوع الأجناس الحياتية المعيشية ونصف الأدبية لإخراج التنوع الكلامي الفج من هذه الأجناس وإلحلال لغة « منبّلة » رتيبة محالّة . فلم تكن الرواية بذلك موسوعة لغات بل أجناس . صحيح أن هذه الأجناس كانت تعطى كلها على خلفية تشيع فيها الحوارية هي خلفية لغات التنوع الكلامي المناسبة ، المرفوضة أو المنقاة « المطهّرة » محاجياً ، إلا أن خلفية التنوع الكلامي هذه كانت تبقى خارج الرواية .

كما نلاحظ في الخط الثاني أيضاً نفس الطموح إلى الموسوعية الجنسية (وإن لم يكن بنفس الدرجة) . حسبنا ذكر رواية « دون كيخوت » الغنية جداً بالأجناس الدخيلة . إلا أن وظيفة الأجناس الدخيلة في روايات الخط الثاني تتغير تغيراً حاداً . فهي هنا مسخرة للهدف الأساسي وهو إدخال التنوع الكلامي وتنوع لغات العصر في الرواية . فادخال الأجناس الخارجة عن الأدب (كالمعيشية مثلاً) لا يتم بهدف إسباغ النبل أو الصفة الأدبية عليها ، إنما ، على الضبط ، لصفقتها الخارجة عن الأدب ، لإمكان إدخال لغة غير أدبية (أو حتى لهجة) في الرواية . ان تعددية لغات العصر يجب أن تُمثّل في الرواية .

وعلى أرضية رواية الخط الثاني أخذ يصاغ ذلك المطلب الذي كثيراً ما أعلن فيما بعد أنه مطلب تكويني للجنس الروائي (بخلاف الأجناس الملحمية الأخرى) ، ثم عبّر عنه على النحو التالي : على الرواية أن تكون انعكاساً كاملاً ومتكاملاً للعصر .

هذا المطلب تجب صياغته على نحو آخر : يجب أن تُمثل في الرواية أصوات العصر الاجتماعية الايديولوجية كلها ، أي كل لغات العصر الجوهرية إلى حدّ ما ، على الرواية أن تكون مجهر التنوع الكلامي .

في هذه الصيغة يصبح هذا المطلب محايداً بالفعل لفكرة الجنس الروائي التي حدّدت التطوّر الخلاق لأهم نوع من أنواع رواية العصر الحديث الكبيرة بدءاً من « دون كيمخوت » . فهذا المطلب يكتسب معنى جديداً في رواية التربية ، حيث فكرة الصيرورة المصطفية للانسان وتطوّره تقتضي بذاتها تصويراً واسعاً جداً لعوالم العصر الاجتماعية وأصواته ولغاته التي تتم فيها صيرورة البطل المصطفية والمجرّبة . لكن ليست رواية التربية وحدها التي تطالب عن حقّ بهذه السعة (التي لا تدع زيادة لمستزيد) في تصوير اللغات الاجتماعية بطبيعة الحال ، بل ان هذا المطلب يمكن أن يقترن عضوياً بتوجهات ومطالب أخرى متنوعة جداً . وعلى سبيل المثال روايات اي . سو تنزع إلى تصوير العوالم الاجتماعية تصويراً كاملاً وتاماً .

يقوم في أساس مطالبة الرواية بالتصوير الشامل للغات العصر الاجتماعية فهم صحيح لماهية التنوع الكلامي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في فرادتها إلا إذا قرنت بكل اللغات الأخرى التي تدخل في نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية . إن كل لغة في الرواية هي وجهة نظر ، هي أفق اجتماعي ايديولوجي لمجموعات اجتماعية فعلية وممثليها المجسّدين . ومادامت اللغة لا تحسّ بذاتها أفقاً اجتماعياً ايديولوجياً فريداً، فإنه لا يمكنها أن تكون مادة توزيع أور كسترالي، لا يمكنها أن تصبح صورة لغة . ومن ناحية أخرى ، كل وجهة نظر جوهرية بالنسبة

إلى الرواية يجب أن تكون وجهة نظر مشخصة ، مجسّدة اجتماعياً ، لا أن تكون موقفاً معنوياً مجرداً خالصاً ، وبالتالي يجب أن تكون لها لغتها الخاصة التي تتحدّ بها اتحاداً عضوياً. الرواية لا تُبنى على اختلافات معنوية مجردة ولا على صدمات خالصة في الحدث ، بل على تناقض اجتماعي مشخص . ولهذا السبب فذلك الحدّ الأقصى من الامتلاء في تصوير وجهات النظر المجسّدة الذي تسعى إليه الرواية ليس حداً أقصى منطقياً منتظماً ، ليس حداً أقصى معنوياً خالصاً في تصوير وجهات النظر المحتملة ، لا ، بل إنه اشتمال مشخص وتاريخي على اللغات الاجتماعية الايديولوجية الفعلية الداخلة في تفاعل في عصر ما والمنتمية إلى وحدة متناقضة واحدة في طور التكوّن والصيرورة . ان كل لغة تأخذ تردّد على الخلفية المشيعة للحوارية التي للغات العصر الأخرى وفي تفاعل حوارى مباشر معها (في الحوارات المباشرة) على نحو غير الذي كانت تردّد عليه فيما لو كانت « في ذاتها » ان صحح التعبير (أي دون علاقتها باللغات الأخرى) . فاللغات المختلفة وأدوارها ومعناها التاريخي الفعلي لا تتكشف تماماً وحتى النهاية إلا في كلية التنوع الكلامي للعصر ، تماماً كما لا يتكشف المعنى النهائي ، الأخير لرد ما في حوار إلاّ حين ينتهي الحوار، إلا حين يقول كل الأطراف مالدتهم ، أي في سياق حديث كامل مكتمل فقط . هكذا لغة « أداميس » على شفاه دون كيخوت لا تكشف ذاتها وملء معناها التاريخي حتى النهاية إلا في كلية حوار اللغات في عصر سرفنتس .

ولنتقل إلى اللحظة الثانية التي تبين الفرق بين الخطين الأول والثاني .

ان رواية الخط الثاني تطرح في مقابل مقولة الأدبية نقد الكامة الأدبية بما هي كذلك ، والكامة الروائية قبل غيرها . والنقد الداتي

للكلمة هذا هو خصيصة الجنس الروائي الجوهرية . ان الكلمة تُنقد من حيث علاقتها بالواقع : من حيث ادعاؤها عكس الواقع عكسا أميناً ، وتوجيه الواقع وإعادة بنائه (الدعاوى الطوباوية للكلمة) ، والحلول محلّ الواقع بوصفها بديله (الحلم ، التخيل القائم مقام الحياة) . حتى إننا نجد في « دون كيمخوت » اختبار الكلمة الروائية الأدبية بالحياة ، بالواقع . وبقيت رواية الخط الثاني في تطورها اللاحق رواية اختبار الكلمة الأدبية إلى حدّ ما ، إلاّ اننا نلاحظ نمطين من هذا الاختبار .

النمط الأول يركز نقد الكلمة الأدبية واختبارها حول البطل - «الانسان الأدبي» الذي ينظر إلى الحياة بعيني الأدب ويحاول أن يحيا «حسب الأدب» ودون كيمخوت ومدام بوفاري أشهر نماذج هذا النمط . إلا أن « الانسان الأدبي » واختبار الكلمة الأدبية المرتبط به موجودان في كل رواية كبيرة تقريباً - هذه هي بقدر أو بآخر حال كل أبطال بلزاك ودوستوفسكي وتورغنيف وغيرهم . الشيء المختلف فقط هو وزن هذه اللحظة في كلية الرواية .

أما النمط الثاني من الاختبار فيدخل المؤلّف الذي يكتب الرواية («كشف الطريقة» حسب مصطلحات الشكليين) إنما ليس بصفة بطل ، بل بصفة المؤلّف الفعلي لهذا العمل . فإلى جانب الرواية المباشرة تعطى مقاطع من «رواية عن الرواية» (والنموذج الكلاسيكي لهذا النمط هو «تريسترام شلدي» بطبيعة الحال) .

وبالإضافة إلى ذلك يمكن لكلا النمطين من اختبار الكلمة الأدبية أن يجتمعا ويتحدّا . وهكذا نجد حتى في «دون كيمخوت» عناصر رواية عن الرواية (المساجلة بين المؤلّف ومؤلّف الجزء الثاني المزور) . ثم

يمكن لأشكال اختبار الكلمة الأدبية أن تكون جدّ مختلفة (وأنواع النمط الثاني متباينة بنوع خاص) . وأخيراً لا بدّ من التنويه تنويهاً خاصاً باختلاف درجة محاكاة الكلمة الفنية المختبرة . فالقاعدة أن اختبار الكلمة يقترن بمحاكاتها الساخرة ، لكن درجة المحاكاة الساخرة وكذلك درجة قدرة الكلمة المحاكاة على المقاومة الحوارية يمكن أن تختلفا اختلافاً كبيراً : من المحاكاة الأدبية الخارجية والفجّة (التي هي غاية ذاتها) وحتى التضامن شبه الكامل مع الكلمة المحاكاة (« السخرية الرومنطيقية ») وفي موقع وسط بين هذين الحدين الأقصيين ، أي بين المحاكاة الأدبية الخارجية وبين « السخرية الرومنطيقية » ، نجد رواية « دون كيهخوت » بكلمتها المحاكية ذات الحوارية العميقة إنما الموازنة بحكمة . ويمكن ، استثناءً ، اختبار الكلمة الأدبية في الرواية دون أي أثر للمحاكاة والمثال الحديث المثير للاهتمام هو رواية م . برشفين « وطن الغرائق » . فالنقد الدائقي للكلمة الأدبية هنا (رواية عن الرواية) يتحول إلى رواية فلسفية عن الابداع تخلو من أي محاكاة ساخرة .

وهكذا تخلي مقولة الأدبية في الخط الأول بدعواها الدوغماتية عن دورها الحيوي المكان لاختبار الكفاءة الأدبية ونقدها الدائقي في روايات الخط الثاني .

ومع مطلع القرن التاسع عشر ينتهي التعارض الحاد بين خطي الرواية الاسلوبيين : بين أماديس من جهة وغرغنتوا وبنثغرويل ودون كيهخوت من جهة أخرى ؛ بين رواية الباروكو الرفيعة ورواية « البسيط جدّاً » (Simplissimus) وروايات سوريل وسكارون من ناحية أخرى ؛

(١) الرواية لريميلسهوزن .

بين رواية الفروسية من جهة وملحمة المحاكاة الساخرة والقصة الهجائية ورواية النصب من ناحية أخرى ؛ بين روسو وريتشاردسون من ناحية وفيلدنغ وستيرن وجان بول وغيرهم من ناحية أخرى. يمكننا بالطبع أن تتبع حتى يومنا هذا تطوراً خالصاً إلى حدّ ما لكل من الخطين ، لكن هذا التطور يجري بعيداً عن الطريق الأساسي للرواية الجديدة . فكل أنواع رواية القرنين التاسع عشر والعشرين التي تنطوي على قيمة ما تحمل طابعاً مختلطاً ، وإن كان الخطّ الثاني هو المهيمن فيها طبعاً . وبما له دلالة أن الخط الثاني إياه يهيمن اسلوبياً حتى في رواية الاختبار الخاصة التي تعود إلى القرن التاسع عشر ، مع أن لحظات الخط الأول فيها قوية نسبياً . ويمكن القول إن سمات الخط الثاني تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس الروائي عامة . فالكلمة الروائية أظهرت امكاناتها الخاصة بها دون سواها في الخط الثاني تحديداً . والخط الثاني هو الذي كشف مرّة ولكل مرّة الامكانيات الكامنة في الجنس الروائي . وفيه أصبحت الرواية ما هي عليه .

فما هي المقدمات السوسولوجية لكامة الخط الاسلوبي الثاني الروائية؟ لقد نشأت الرواية حين وُجدت أفضل الشروط لتفاعل اللغات والإنارة المتبادلة بينها ، لتحوّل التنوع الكلامي من « الوجود في ذاته » (حين لا تعرف الذات إحداها الأخرى أو حين تستطيع إحداها تجاهل الأخرى) إلى « وجوده لذاته » (حين تتكشف لغات التنوع الكلامي إحداها للأخرى وتُضجّح إحداها الخلفية المشبعة للحوارية بالنسبة إلى الأخرى). ان لغات التنوع الكلامي كالمرآيا الموجهة إحداها إلى الأخرى التي تعكس كل بطريقة قطعة ، زاوية صغيرة من العالم ، تجعلنا نخمن ونرى

خلف أشكالها المتبادلة الانعكاس عالمًا أوسع وذا مستويات وآفاق أكثر مما تستطيع لغة واحدة ، مرآة واحدة أن ترينا .

ان عصر الاكتشافات الفلكية والرياضيات والجغرافية الكبرى التي حطمت محدودية العالم القديم وانغلاقه ، محدودية القيمة الرياضية ، ووسعت حدود العالم الجغرافي القديم ، ان عصر الانبعاث والبروتستنتية اللذين حطّما مركزية القرون الوسطى الايدولوجية الكامية ، إن عصرًا كهذا لم يكن ليناسبه إلا وعي لغوي غاليليئي ، وعي جسّد ذاته في كلمة الخط الاسلوبي الثاني الروائية .

وختاماً لابد لنا من إيراد بعض الملاحظات المنهجية.

ان عمز الاسلوبية التقليدية التي لا تعرف إلا وعياً لغوياً بطليموسيا أمام فرادة النثر الروائي الحقيقية ، وعدم صلاحية المقولات الاسلوبية التقليدية التي تستند إلى وحدة اللغة وإلى القصدية المتساوية المباشرة لكل مقومات هذه اللغة للتطبيق على هذا النثر ، وتجاهل القيمة المؤسسية الهائلة التي للكلمة الغريبة والتي لوضع الكلام غير المباشر ، المتحفظ ، هذا كله أدى عادة إلى استبدال التحليل الاسلوبي للنثر الروائي بوصف لسانی محايد للغة عمل ما أو إلى ما هو أسوأ من ذلك — أعني وصف لغة كاتب ما .

لكن وصفاً كهذا للغة لا يمكنه بذاته أن يقدم شيئاً لفهم الاسلوب الروائي . زد على ذلك أنه باطل منهجياً حتى بوصفه وصفاً لسانیا للغة ، ذلك أنه لا توجد في الرواية لغة واحدة بل لغات تقترن فيما بينها في وحدة اسلوبية خالصة وليس في وحدة لغوية إطلاقاً (كما يمكن للهجات أن تختلط وتشكل وحدات لهجوية جديدة) .

إن لغة رواية الخط الثاني ليست لغة واحدة تشكلت منشئاً من اختلاط لغات ، لكنها ، كما نوهنا أكثر من مرة ، نظام فني فريد للغات لا تقع في مستوى واحد . وحتى لو صرفنا النظر عن كلام الشخص و عن الأجناس الدخيلة ، فإن كلام المؤلف ذاته يبقى مع هذا نظام لغات اسلوبياً : إذ ان كتلا هامة من هذا الكلام تؤسلب (مباشرة أو بالمحاكاة الساخرة ، أو بسخرية) اللغات الغريبة ، وتتناثر فيها الكلمات الغريبة غير منمنصة بل تعود شكلاً إلى كلام الكاتب لكنها مبنية بوضوح عن شفقيته بشرة سخرية أو محاكاة ساخرة أو محاجة أو بأي نبرة تحفظ أخرى . إن إرجاع كل هذه الكلمات الموزعة توزيعاً أوركسترياً والمغربة إلى القاموس الواحد المؤلف ما ، وإرجاع الخصائص الدلالية والنحوية للكلمات والأشكال الموزعة توزيعاً أوركسترياً إلى خصائص الدلالة والنحو لدى المؤلف ، أي ادراك هذا كله ووصفه وكأنه السمات اللسانية للغة ما واحدة للمؤلف أمر غير معقول وسخيف كلام عقلية وسخف « تجيير » الأخطاء اللغوية التي يقتربها أحد شخوص الرواية ويعرضها المؤلف عرضاً « مادياً » لحساب لغة هذا الكاتب . ان نبرة المؤلف موجودة بالطبع على كل هذه العناصر اللغوية الموزعة توزيعاً أوركسترياً والمغربة ، وهذه العناصر محكومة في نهاية المطاف بارادة المؤلف الفنية ، وهي من مسؤوليته الكاملة ، لكنها لا تعود إلى لغة المؤلف ولا تقع ولغته في مستوى واحد . ان وصف لغة الرواية مهمة لا معنى لها من الناحية المنهجية لأن موضوع هذا الوصف نفسه — أي اللغة الواحدة للرواية — لا وجود له إطلاقاً .

إن ما يعطى في الرواية هو نظام فني للغات أو بكلام أدق لصور اللغات ، والمهمة الفعلية لتحليل الرواية تحليلاً اسلوبياً هي الكشف عن

اللغات الموزعة أوركسترايا المتوفرة في قوام الرواية ، وفهم درجة
ابتماد كل لغة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، ومختلف زوايا
انعكاس المقاصد فيها ، وفهم علاقاتها الحوارية المتبادلة ، وأخيراً تحديد
الخلفية المتنوعة كلاميا المشيعة للحوارية خارج العمل بالنسبة لكلمة
المؤلف المباشرة فيما لو وجدت هذه الكلمة المباشرة (وهذه المهمة الأخيرة
هي الأساسية بالنسبة لرواية الخط الأول) .

إن حل هذه المهام الاسلوبية يفترض أول ما يفترض نفاذاً فنياً
إيديولوجياً عميقاً إلى صلب الرواية (١). مثل هذا النفاذ (المدغم
بالمعرفة بطبيعة الحال) يستطيع وحده استكناه الفكرة الفنية الجوهرية
للكل الروائي والشعور ، انطلاقاً من هذه الفكرة ، بأدق الفروق في
ابتعاد لحظات اللغة المختلفة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، وبأدق
الفروق في تنبير المؤلف للغات وللحظاتها المختلفة الخ . ولا تستطيع أي
ملاحظات لسانية مهما دقت الكشف أبداً عن حركة مقاصد المؤلف
هذه ولا عن لعبها بين اللغات المختلفة ولحظاتها . إن الإدراك الإيديولوجي
الفني لكلية الرواية يجب أن يوجه طول الوقت تحليلها الاسلوبي .
وعليتنا ألا ننسى بالإضافة إلى ذلك أن اللغات المُدخلة في الرواية أخذت
شكل صور فنية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خاماً) ، وإن هذا
الشكل الذي اتخذته يمكن أن يكون فنياً وموفقاً بدرجة أو بأخرى ،
وإن يتجاوب بقدر أو بآخر وروح اللغات المصورة وقوتها .

لكن النفاذ الفني وحده لا يكفي بطبيعة الحال . فالتحليل الاسلوبي

(١) مثل هذا النفاذ يفترض أيضاً تفهيم الرواية ، وليس تقويمها الفني بالمعنى الضيق
وإنما أيضاً تقويمها الايديولوجي ، ذلك أنه لا فهم فني دون تقويم .

يصطدم بجملة صعوبات، خصوصاً حين يتعامل مع أعمال تعود إلى عصور بعيدة ولغات غريبة حيث لا يجد الإدراك الفني سنداً له في السايقة اللغوية الحية . في هذه الحالة تبدو اللغة ، نتيجة ابتعادنا عنها ، وكأنها في مستوى واحد ، فنحن لا نشعر فيها بالبعد الثالث ولا بالفروق بين المستويات والأبعاد . هنا تستطيع الدراسة اللغوية التاريخية اللسانية للنظم اللغوية والأساليب (الاجتماعية ، المهنية ، الجنسية ، الاتجاهية الخ) الموجودة في عصر ما مساعدتنا مساعدة جوهريّة في استعادة البعد الثالث في لغة الرواية واستعادة التباين والمسافات فيها . لكن اللسانيات المعاصرة تظل دعامة ضرورية للتحليل الاسلوبي حتى لدى دراستنا الأعمال المعاصرة .

إلا أن هذا أيضاً لا يكفي . فبدون فهم عميق للتنوع الكلامي ، ولحوار اللغات في عصر ما ، لا يمكن للتحليل الاسلوبي للرواية أن يكون مثمراً . ولكن كيما نفهم هذا الحوار ، كيما نسمع بوجه عام هنا حواراً لأول مرة ، لا تكفيّا المعرفة اللسانية والاسلوبية بهيئة اللغات ، بل يلزمنا فهم عميق للمعنى الاجتماعي الايديولوجي لكل لغة ، ومعرفة دقيقة بالتوزع الاجتماعي لكل أصوات العصر الايديولوجية .

إن تحليل الاسلوب الروائي يصطدم بصعوبات من نوع خاص تحددها سرعة جريان عمليتي تحوّل تخضع لهما أي ظاهرة لغوية : عملية القوينة (CanOnisation) وعملية إعادة التنبير .

فبعض عناصر التنوع الكلامي المُدخلّة في لغة الرواية كالتعابير المحلية والمهنية التقنية الخ يمكنها أن تخدم توزيع المؤلف لمقاصده (وبالتالي تستخدم بتحفظ ، مع احتفاظ بمسافة معينة) . وبعض عناصر التنوع الكلامي الأخرى ، الشبيهة بالأولى ، تكون قد فقدت في اللحظة

إياها نكهتها « اللغوية الغربية » التي تكون اللغة الأدبية قد قوننتها وكرستها وبالتالي لا يعود المؤلف يشعر بها في نظام لهجة محلية أو أرغة ، بل في إنظام اللغة الأدبية. وسيكون خطأ فادحاً عزو وظيفة التوزيع الأوركستراي إليها : فهي قد صارت ولغة المؤلف في مستوى واحد ، أو صارت ، فيما لو لم يكن المؤلف متضامناً حتى مع اللغة الأدبية المعاصرة ، في مستوى لغة موزعة أوركسترايها أخرى (لغة أدبية وليست محلية) . ولكن يصعب جداً في حالات أخرى تقرير ماهو الشيء الذي أصبح بالنسبة إلى المؤلف عنصراً مقونناً من عناصر اللغة ، وماهو الشيء الذي لا زال يشعر فيه بالتنوع الكلامي . وتعظم هذه الصعوبة بقدر ما يبعد العمل المجال عن الوعي المعاصر . ففي العصور التي يبلغ فيها التنوع الكلامي مداه ، أي حين يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوتراً وقويا بشكل خاص ، حين يغمر التنوع الكلامي اللغة الأدبية من كل النواحي ، أي بالضبط في العصور الأكثر مناسبة للرواية ، تُقوّن اللحظات التنوع الكلامي وتنتقل من نظام لغة إلى آخر بسهولة وسرعة مفرطتين : تنتقل من لغة معيشة إلى لغة أدبية ، ومن لغة أدبية إلى لغة معيشة ، من أرغة مهنية إلى لغة معيشية عامة ، من جنس إلى جنس آخر الخ . وفي هذا الصراع المتوتر تبرز الحدود وتمحي في آن ، ويستحيل أحياناً تبين أين بالضبط امحت الحدود وانتقل أحد أطراف الصراع إلى أرض الغير . وهذا كله يولد صعوبات هائلة أمام التحليل . وفي العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات أكثر محافظة وتجري عملية القوننة على نحو أبطأ وأصعب يمكن اقتفاء آثارها بسهولة . الا أنه يجب القول ان سرعة القوننة لا تخلق صعوبات إلا في تفاصيل التحليل الاسلوبي ودقائقه (وفي المقام الأول لدى تحليل الكلمة الغربية المنشورة

شتاتاً في كلام المؤلف) ، إلا أنها لا تستطيع إعاقة فهم اللغات الأساسية الموزعة اوركستريالاً والمسارات الأساسية لحركة المقاصد ولعبها .

والعمامة الثانية - تغيير مواقع النبرة - أعقد كثيراً ، ويمكنها تشويه الأسلوب الروائي تشويهاً أكثر جوهرية . فهذه العملية تمس إحساسنا بالمسافات ونبرات المؤلف المتحفظة إذ تمحي الفروق بينها بالنسبة إلينا وقد تلغيها تماماً في أحيان كثيرة . لقد تهيأ لنا أن قلنا ان بعض أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها تفقد بسهولة كبيرة بالنسبة إلى الإدراك صوتها الثاني وتتحد بالكلام المباشر الأحادي الصوت . وهكذا فالمحاكاة الساخرة ، حيثما لا تكون غاية بذاتها بل تتصل بوظيفة تصويرية ، يمكنها في ظروف معينة أن تضع بسرعة وسهولة كبيرتين بالنسبة إلى الإدراك أو أن يضعف زخمها إلى حد كبير . لقد سبق وقلنا ان الكلمة المحاكاة محاكاة ساخرة في الصورة النثرية الأصيلة تبدي مقاومة حرارية داخلية للمقاصد المحاكية محاكاة ساخرة : فالكلمة ليست مادة «شيئية» مينة في يد الفنان الذي يتعامل بها ، بل كلمة حية ومتماسكة وأمينة مع نفسها في كل شيء ، كلمة قد تصبح غير مناسبة لوقتها ومضحكة ، لكن معناها إذا تحقق مرة لا يمكنه أن يخبو نهائياً أبداً . فمع تغير الظروف قد يعطي هذا المعنى ومضات جديدة وساطعة ويحرق القشرة «الشيئية» التي نمت عليه وبالتالي يحرم نبرة المحاكاة الساخرة أرضيتها الحقيقية ويعتمها ويطفئها . وبالإضافة إلى ذلك يجب أخذ الخصوصية التالية لأي صورة نثرية عميقة بعين الاعتبار وهي أن مقاصد المؤلف تتحرك فيها وفق خط منحن ، وان المسافات بين الكلمة والمقاصد تتغير باستمرار ، أي ان زاوية الانعكاس تتغير ، ففي أعلى الخط المنحني

يمكن أن يوجد تضامن كامل بين المؤلف وصورته (الصورة التي يرسمها) ، وان يتوحد صوتهما ، بينما يمكن أن تنشأ في النقاط الدنيا من الخط المنحني ، على العكس من ذلك ، شيئية كاملة للصورة وبالتالي محاكاة ساخرة لها فجأة ومفجرة إلى الحوارية العميقة . ويمكن لاندماج مقاصد المؤلف والصورة وللشيئية التامة للصورة أن يتناوبا بشكل حاد في مقطع صغير من العمل (مثال ذلك ما نجده عند بوشكين بالنسبة إلى صورة اونيغين ، وإلى صورة لينسكي جزئياً) . وبطبيعة الحال يمكن للخط المنحني لحركة مقاصد المؤلف ان يكون على درجة قليلة أو كبيرة من الحدة ، ويمكن للصورة الفنية بدورها أن تكون أكثر استقراراً وتوازناً . ويمكن في حال تنيّر ظروف إدراك الصورة ان يصبح الخط المنحني أقل حدة ، وقد يتحول ، ببساطة ، إلى خط مستقيم : في هذه الحال تصبح الصورة كلها إما قصدية مباشرة أو على العكس شيئية خالصة ومحاكية محاكاة ساخرة فجأة .

علام يتوقف التغير في فبرة صور الرواية ولغاتها ؟ إنه يتوقف على تغير الخلفية التي تشيع الحوارية فيها ، على التغيرات في قوام التنوع الكلامي . فبني تغير الحوار بين لغات العصر تأخذ لغة الصورة تتردد بشكل مختلف ، ذلك لأنها تنار بشكل مختلف ، ذلك لأنها تُدرك على خلفية مشبعة للحوارية فيها تختلف عن سابقتها . وفي هذا الحوار الجديد يمكن أن تتعاضد في الصورة وكلماتها قصديتها الخاصة المباشرة وتعمق ، أو ، على العكس ، يمكن أن تصبح الصورة شيئية تماماً : الصورة الهزلية يمكن أن تصبح أساسية ، والصورة المفصوحة فاضحة الخ .

وفي مثل هذا النوع من إعادة التنبير ليس هناك تخط فاضح لإرادة المؤلف . ويمكن القول إن هذه العملية تجري في الصورة ذاتها وليس

في ظروف الإدراك المتغيرة فقط ، إذ ان جلّ ما نفعله هذه الظروف هو أنها تفعلّ القدرات الموجودة في هذه الصورة أصلاً (والحقيقة أنها أضعفت في الوقت نفسه قدرات أخرى) . ويمكننا التأكيد ، ولنا بعض الحق في ذلك ، ان الصورة في وجه ما من الوجوه تُفهم وتُسمع أفضل من ذي قبل . وعلى أي حال فان قدراً من عدم الفهم هنا يقترن بفهم جديد ومعصّق .

ان عملية تغيير التنبير هي ، في حدود ما ، عملية حتمية ومشروعة لا بل مثمرة . لكن هذه الحدود يمكن تمثيلها بسهولة حين يكون العمل بعيداً عنا وحين نأخذ في ادراكه على خلفية غريبة عنه تماماً . وفي حالة إدراك كهذا يمكن العمل أن يتعرض إلى إعادة تنبير تشوّه جزئياً ؛ هكذا كان مصير الكثير الكثير من الروايات القديمة . لكن الذي يشكل خطورة خاصة على العمل هو إعادة تنبير مستبدلة مبسطة تهبط من كل الوجوه دون مستوى فهم المؤلف (وعصره) ، وتحول الصورة الثنائية الصوت إلى صورة أحادية الصوت مسطحة : إلى صورة بطولية زائفة وانفعالية عاطفية ، أو على العكس إلى هزلية بدائية . هكذا على سبيل المثال حُمل الإدراك البدائي الضيق الأفق لصورة لينسكي ، وحتى لصورة قصيدته « لينسكي » « أين أين انسحبت » المتسمة بميسم المحاكاة الساخرة ، على « محمل الجلد » ، أو الادراك البطولي الخالص لبتشورين بأسلوب أبطال مارلينسكي .

ان أهمية عملية تغيير مواقع النبرة عظيمة جداً في تاريخ الأدب ، فكل عصر يغيّر على طريقته نبرة العمل الأقرب إليه زمنياً . والحياة التاريخية للمؤلفات الكلاسيكية هي في الحقيقة عملية تغيير مستمرة

لنبرتها الاجتماعية الايديولوجية . وهذه الاعمال قادرة ، بفضل
الامكانيات القصصية الكامنة فيها ، على أن تكشف في كل عصر وعلى
الخلفية الجديدة المشيعة للحوارية فيها لحظات معنوية جديدة باستمرار ؛
وبالتالي يستمر قوامها المعنوي في النماء والتطور . كما ان تأثيرها في
الإبداع اللاحق يتضمن بالضرورة إعادة التنبير . ان الصور الجديدة في
الأدب غالباً ما تنشأ عن طريق إعادة تنبير الصور القديمة ، وعن طريق
نقلها من مقام نبروي إلى آخر ، من المستوى الهزلي إلى المأساوي على
سبيل المثال ، أو العكس .

ويورد ف . ديبيليوس في كتبه أمثلة شائعة على مثل هذا الخلق
للصور الجديدة عن طريق إعادة تنبير القديمة . فالأنماط المهنية والقوية
للا رواية الانكليزية — الأطباء ، ورجال القانون ، والإقطاعيون — ظهرت
أول ما ظهرت في الأجناس الهزلية ، ثم انتقلت إلى المستويات الهزلية
الثانوية للرواية بصفاتها شخوصاً « شيئية » ثانوية ، ومن ثم انتقلت بعد
فترة إلى المستويات العليا للرواية واستطاعت أن تصبح أبطالها الرئيسيين .
ولاحدى الوسائل الجوهرية لتحويل البطل من المستوى الهزلي إلى مستوى
أرفع هو تصويره في محنته وآلامه . فالأم البطل تنقل البطل الهزلي إلى
مقام آخر ، أرفع . هكذا ساعدت صورة البطل الهزلي التقليدية على
استيعاب صورة الرأسمالي الجديدة مرتقية بها حتى صورة دومي
المأساوية .

ولإعادة تنبير الصورة الشعرية وتحويلها إلى صورة نثرية أو العكس
أهمية خاصة . هكذا نشأت في القرون الوسطى ملحمة المحاكاة الساخرة
التي قامت بدور جوهرى في التمهيد لرواية الخط الثاني (وإنجازها

الكلاسيكي هو اريوستو) . كما ان اعادة تنبير الصور لدى نقلها من ميدان الأدب إلى الفنون الأخرى (الدراما ، الأوبرا ، الرسم) ذات أهمية كبيرة . والمثال الكلاسيكي على هذا هو التغيير الكبير نسبياً في موقع النبر الذي أدخله تشايكوفسكي على « يفغيني اونيغين » ، والذي أثر تأثيراً كبيراً في الإدراك الضيق لصور هذه الرواية بعد أن خفّف من شحنة المحاكاة الساخرة فيها (١) .

تلكم هي عملية إعادة التنبير . وعلينا أن نعترف بقيمتها الانتاجية العالية في تاريخ الأدب . ولزام علينا ، في دراستنا الاسلوبية الموضوعية لروايات العصور القديمة ، ان نأخذ هذه العملية بالاعتبار دائماً ، وأن نربط بدقة الاسلوب الذي ندرسه بخلفية التنوع الكلامي لعصره التي تشبع فيه الحوارية . ثم ان الأخذ بعين الاعتبار لكل التغييرات اللاحقة في موقع النبر التي تطرأ على صور رواية ما ، على صورة دون كيخوت مثلاً ، يكتسب أهمية كشفية هائلة ، فهو يعمق ويوسع فهمها الايديولوجي الفني ، ذلك ان الصور الروائية العظيمة تستمر في النماء والتطور حتى بعد ولادتها ، وقادرة على التحول تحوُّلاً خلاقاً في العصور الأخرى البعيدة عن يوم وساعة ولادتها .

١٩٣٤ - ١٩٣٥

(١) إن مسألة الكلمة الثنائية الصوت المحاكاتية والساخرة (وبتمبير أدق مثيلاتها) في الأوبرا والموسيقا والرقص (رقصات المحاكاة الساخرة) مسألة بالغة الخطورة .

مؤرخ الكلمة الروائية

١

لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير :
فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية
جنساً شعرياً مستقلاً ، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة.
وأوائل منظري الرواية يُوي (« Essai sur L'origine des romans »)
1670) ، فيلند (في مقدمته المعروفة لـ « أغاتون » ١٧٦٦-١٧٦٧) ،
بلنلينبورغ (« versuchuber den Roman » ، ١٧٧٤ وقد صدرت
الدراسة غفلاً من اسم صاحبهـا) والرومنطيقيون (فريديريك
شليغل ، نوفاليس) لم يتطرقوا على الإطلاق تقريباً إلى المسائل
الاسلوبية (١) . وأخذ يتنامى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

(١) كان الرومنطيقيون يؤكدون ان الرواية جنس مختلط (مزج بين الشعر والنثر)
يضم في قوامه أجناساً مختلفة (لا سيما الغنائية) لكن الرومنطيقيين لم يستخلصوا من تأكيدهم
هذا استنتاجات اسلوبية . انظر على سبيل المثال « رسالة في الرواية » لصاحبها فريديريك
شليغل .

اهتمام حاد بنظرية الرواية بوصفها الجنس الأوروبي الأساسي (١) ،
 لكن الدراسة كانت تتركز بشكل يكاد يكون مطلقاً على مسائل البقاء
 والموضوع (الثيما) (٢)، لكن مسائل الاسلوبية لم تلمس فيها إلاّ عرضاً ،
 بل كانت تعالج بلا مبدئية كاملة .

وبدءاً من عشرينات هذا القرن تبدل الموقف تبديلاً حاداً إلى درجة ما :
 فقد صدر عدد ليس بالقليل من الأعمال التي تتناول اسلوبية بعض
 الروائيين وبعض الروايات . وكانت هذه الأعمال غنية في الكثير من
 الأحيان بالملاحظات القيمة (٣) لكن خصائص الكلمة الروائية ، لكن
 الخصوصية الاسلوبية للجنس الروائي لم يكشف النقاب عنها . زد على
 ذلك انه حتى قضية هذه الخصوصية ذاتها لم تطرح حتى الآن بالمبدئية
 المطلوبة . فنحن نلاحظ خمسة أنماط في المقاربة الاسلوبية للكلمة
 الروائية : (١) يجري تحليل أدوار (*) المؤلف في الرواية ، أي كلمة
 المؤلف المباشرة فقط (والمفروزة ، إلى هذا ، بقدر أو بآخر من الصحة) ،
 من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة المباشرة (الاستعارات ،

(١) في ألمانيا بدءاً من أعمال شيلهاغن (التي أخذت تظهر من عام ١٨٦٤) ، وعلى
 الأخص بدءاً من دراسة ر . ريبمن 1902 « goethes Romantechnik » ، وفي
 فرنسا بدءاً من برونييتير ولنسون أساساً .

(٢) اقترّب باحثو تقنية « التأطير » في النثر الفني « Ramenerzahlung » ()
 ودور الرواية في الملحمة « Die Rolle des Erz/ kate Friedeman .
 (ahlers in der Epik . Leipzig 1910 من القضية المبدئية في الرواية وهي
 تعددية أساليب ومستويات الجنس الروائي ؛ لكن هذه القضية بقيت دون معالجة على المستوى
 الاسلوبي .

(٣) يمثل عمل H.Hatzfeld . Don- Quijote als Worthunst Werk ,
 Leipzig-Berlin , 1927 أهمية خاصة .

(*) الدور بمناء الموسيقى « المترجم »

التشابه ، التخلُّل المفرداتي (الخ) ؛ ٢) يتم استبدال التحليل الاسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنياً بوصف ألسني محايد للغة الروائي (١) ؛ ٣) تُختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي يُنسب إليه الروائي (المميزة للاتجاه الرومنطقي ، الطبيعي ، الانطباعي ، إلخ) (٢) ؛ ٤) يجري البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف ، أي تحلل لغة الرواية على أنها الاسلوب الفردي للغة الروائي (٣) ؛ ٥) تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي ، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية (٤) .

ان أنماط التحليل الاسلوبي الخمسة هذه كلها تُغفل بقدر أو بآخر خصائص الجنس الروائي والظروف الخاصة لحياة الكلمة في الرواية. فهي لا تأخذ لغة الروائي واسلوبه على أنهما لغة الرواية واسلوبها ، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيراً عن فردية فنية معينة وإما بوصفهما اسلوب اتجاه معين ، وإما بوصفهما ظاهرة اللغة الشعرية العامة. ففردية المؤلف الفنية والاتجاه الأدبي ، والخصائص العامة للغة الشعرية ، وخصائص

(١) وعلى سبيل المثال كتاب : I. sainéan . La Langue de Rabelais : Paris ; T . 1 - 1922 . T II - 1923

(٢) ذلك على سبيل المثال كتاب : G. Loexh . Die impressionistisch Syntax der Goncourts. , Nurnberg , 1919 .

(٣) لكم هي حال دراسات الفوسليين الاسلوبية ، وينبغي التنويه هنا خاصة بأعمال ليوشيتسر في دراسة اسلوبية شارل لوي فيليب وشارل بيغي ومارسيل بروس التي جمعت في كتاب (Stilstudien (B . II. stilsprachen 1928)

(٤) يأخذ كتاب ف . ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » بوجهة النظر هذه ويبني عليها .

اللغة الأدبية لعصر ما تحجب عنا في هذه الحالات كلها الجنس الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة وبالمكانات الخاصة التي يكشفها أمام اللغة . ونتيجة هذا كله أننا نقع في معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنوعات اسلوبية طفيفة نسبياً - فردية أو تخص وتميز اتجاهات أدبية معينة - . وهذه التنوعات الاسلوبية الطفيفة تحجب عن ناظرينا حجماً تاماً الخطوط الاسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية بوصفها جنساً خاصاً . زد على ذلك ان الكلمة في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جداً يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الاسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة .

ان الفروق بين الرواية وبعض الأشكال الأخرى القريبة منها وبين الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة جوهرية ومبدئية بحيث ان أي محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورية الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق . ذلك ان الصورية الشعرية بالمعنى الضيق ، على الرغم من وجودها في الرواية (في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول) ، ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية . زد على ذلك ان الصورية الشعرية المباشرة هذه تكتسب في الرواية في أحيان كثيرة جداً وظائف خاصة تماماً ، وظائف غير مباشرة . إليكم على سبيل المثال كيف يصف بوشكين شعر لينسكي :

كان يغني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب ،

وكانت أغنيته صافية

كأفكار علماء ساذجة

كحلم طفل صغير ، كالقمر . . .

(يلي ذلك تطوير للتشبيه الأخير)

ان الصور الشعرية (وبالذات التشبيه الاستعارية) التي تصور « نشيد » لينسكي ليس لها معنى شعري مباشر هنا . ويمكن فهمها على أنها صورة بوشكينية شعرية مباشرة (مع أن صفات هذا « النشيد » معطاة هنا ، من حيث الشكل ، من قبل المؤلف بوشكين) . ان « نشيد » لينسكي هنا يصف نفسه ، بلغته هو ، وبطريقته الشعرية هو . أما وصف بوشكين المباشر « لنشيد » لينسكي - وهو موجود في الرواية - فيتردد على نحو آخر تماماً :

هكذا كان يكتب بلغة قديمة ومهلهلة

ما يتردد في الأبيات الأربعة التي أوردناها هو نشيد لينسكي نفسه ، هو صوته واساوبه الشعري ، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلف المحاكية محاكاة ساخرة . ولهذا فهما غير مبرزين وغير منفصلين عن كلام المؤلف لا تأليفيًا ولا قواعديًا . . ما أمامنا هو صورة نشيد لينسكي ، لكن ليس صورته الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة ، وإنما صورة روائية نموذجية لنشيدته : إنها صورة لغة غريبة ، هي على الضبط في حالتنا هذه صورة أسلوب شعري غريب (هو الرومنطقي العاطفي) . ثم إن الاستعارات الشعرية في هذه الأبيات (كحلم طفل صغير ، كالقمر وغيرها) ليست هنا وسائل تصوير أولى (كما كان بإمكانها أن تكون في نشيد لينسكي نفسه المباشر الرصين) ؛ إذ أنها تصبح هنا موضوع تصوير هو على وجه الضبط تصوير مؤسب محاكاة ساخرة . هذه الصورة الروائية للأسلوب الغريب (مع ما يدخل فيها من استعارات مباشرة) في نظام كلام المؤلف المباشر (الذي نصادر عليه) موضوع هنا بين

معترضتين نهرويتين وعلى وجه الضبط بين معترضتي محاكاة ساخرة.
فاذا ما حذفنا هاتين المعترضتين النهرويتين ، وأخذنا ندرك الاستعارات
المستخدمة هنا على أنها وسائل المؤلف نفسه في التصوير المباشر ،
سنحطم بذلك الصورة الروائية للأسلوب الغريب ، أي على وجه الضبط
الصورة التي بناها بوشكين هنا بصفته روائياً . ان لغة لينسكي الشعرية
المصورة بعيدة جداً عن كلمة المؤلف نفسه المباشرة التي صادفنا عليها:
فلغة لينسكي هنا هي مجرد موضوع (إنها شيء تقريباً) ، أما المؤلف
ذاته فيكاد يكون بالكامل خارج لغة لينسكي (نبراته المحاكائية الساخرة
فقط هي التي تخترق « هذه اللغة الغريبة ») .

ولإيكم مثالا آخر من « أونيجين » :

من عاش وفكر لا بد

ان يحتقر الناس في قرارة نفسه

ومن كان ذا إحساس لا بد

ان يقلقه شبح الأيام التي لن تعود،

لا بد أن يعزف عن المباهج ،

لا بد أن تلسعه أفعى الذكريات

وأن يتأكله الندم . . .

كان بإمكاننا أن نظن أن أمامنا حكمة شعرية مباشرة يقولها المؤلف

نفسه . لكن البيتين التاليين

وهذا كله كثيراً ما يضافي

على الحديث رونقاً كبيراً

(اللذين هما المؤلف الاصطلاحي مع اونيغين) يلتقيان ظلاً شينياً على هذه الحكمة . ومع ان هذه الحكمة تندرج في كلام المؤلف ، إلا أنها مبنية في مجال فعل صوت اونيغين ، في اسلوب اونيغين . ومرة أخرى نرى أمامنا صورة روائية لأسلوب غريب ، لكنها مبنية على نحو مختلف قليلاً . ان صور هذا المقطع كلها هي موضوع تصوير : فهي تصور بوصفها اسلوب اونيغين ونظرة اونيغين إلى العالم ، فهي تشبه صور نشيد لينسكي من هذه الناحية لكن صور الحكمة المذكورة رغم كونها موضوع تصوير ، إلا أنها ، بخلاف صور النشيد المذكور آنفاً ، تقوم في الوقت نفسه بالتصوير ، وبعبارة أدق تعبّر عن فكرة المؤلف ، ذلك ان المؤلف متضامن معها إلى حدّ كبير على الرغم من أنه يرى محدودية النظرة الأونيغينية البيرونية إلى العالم والاسلوب الأونيغيني وقصورهما . وهكذا فالمؤلف (أي كلمة المؤلف المباشر المصادرة عليها من قبلنا) أقرب كثيرآ إلى « لغة » اونيغين منه إلى « لغة » لينسكي : فهو ليس خارج لغة اونيغين وحسب وإنما فيها أيضاً ، إنه لا يصور هذه « اللغة » وحسب إنما يتكلم إلى حد ما بهذه « اللغة » . والبطل موجود في منطقة الحديث المحتمل معه ، أي في منطقة الاتصال (التماس) الحوارية . ان المؤلف يرى محدودية اللغة — النظرة الاونيغينية التي لا زالت شائعة وقصورها ، ويرى وجهها المضحك المبرز والمصطنع (« موسكوفي في بردة هارولد » ، « معجمه المحشو بالمفردات العصرية الدارجة » ، « أولاً يكون صورة ممسوخة ؟ ») ، لكنه لا يستطيع التعبير في الوقت نفسه عن العديد من الأفكار والملاحظات الجوهرية إلا بمساعدة هذه « اللغة » على الرغم من أنه محكوم عليها تاريخياً ككل . ان صورة اللغة — النظرة إلى العالم الغربية هذه التي تصوّر وتصور في آن نمطية وميزة جداً للرواية . وإلى هذا النمط من الصور بالذات تنتمي أعظم الصور الروائية (صورة

دون كيمخوت على سبيل المثال) . ان الوسائل التصويرية والتعبيرية الشعرية (بالمعنى الضيق) المباشرة التي تدخل في تركيب صورة كهذه تحتفظ بمعناها المباشر ، إلا أنه يجري في الوقت نفسه « التحفظ عليها » ، «مظهرتها خارجياً» ، عرضها في نسبتها التاريخية ومحدوديتها وقصورها- إنها نقدية ذاتية إن صح التعبير . إنها تنير العالم كما إنها منارة أيضاً . وكما إن الانسان لا يُستوعب استيعاباً كاملاً في وضعه الفعلي ، كذلك العالم لا يُستوعب كاملاً في الكلمة عنه ؛ فكل اسلوب قائم هو اسلوب محدود ، يترتب استخدامه بهتحفظ .

ان المؤلف ، وهو يصور الصورة « المتكلمة بتحفظ » « اللغة » اونيغين (لغة الاتجاه والنظرة إلى العالم) ، أبعد من أن يكون محايداً بالنسبة إلى هذه الصورة : إنه يحتاج هذه الصورة إلى حد ما ، يتحدثها ، يوافقها في تحفظ على أشياء ، يسألها ، يستمع إليها ، لكنه في الوقت نفسه يسخر منها ، يضحك بمحاكاة ساخرة بعض جوانبها الخ ؛ المؤلف ، بعبارة أخرى ، في علاقة حوارية بلغة اونيغين ؛ المؤلف يحدث اونيغين فعلاً ، وهذا الحديث لحظة مكونة جوهرية بالنسبة إلى النثر الروائي كله كما بالنسبة إلى صورة لغة اونيغين . المؤلف يصور هذه اللغة ، يتحدث إليها ، الحديث يتغلغل إلى داخل صورة اللغة ، يشيع الحوارية في هذه الصورة من الداخل . وهكذا هي حال كل الصور الروائية الجوهرية : إنها صورٌ أشيعت فيه الحوارية من الداخل للغات وأساليب ونظرات غريبة (غير منفصلة عن التجسيد اللغوي ، الاسلوبي المشخص) . ان نظريات الصورية الشعرية السائدة تجد نفسها عاجزة عجزاً تاماً لدى تحليل صور اللغات المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية الداخلية هذه .

ويمكننا لدى تحليل « اونيغين » التقرير دون جهد يذكر أنه يوجد إلى جانب صور لغة اونيغين ولغة لينسكي صورة لغة تاتيانا ، وهي صورة معقدة وعميقة جداً يقوم في أساسها قرن أصيل أشيعت فيه الحوارية الداخلية بين لغة ريتشر دسون العاطفية الحاملة (« لغة الفتاة القروية ») وبين اللغة الشعبية لحكايا المربية والقصص المعيشية والأغاني الفلاحية والعرافة الخ . المحلود والمضحك تقريباً والقديم في هذه اللغة يقترن بالحقبة الرصينة دون حدود والمباشرة للكلمة الشعبية . والمؤلف لا يصور هذه اللغة وحسب ، بل يتكلم بها بشكل جوهري إلى حد كبير . وأجزاء هامة من هذه الرواية معطاة في منطقة صوت تاتيانا ، وهذه المنطقة كمناطق الأبطال الآخرين غير مفردة (مفصولة) تأليفاً ولا نحوياً في كلام المؤلف ، إنها منطقة اسلوبية خالصة .

ونجد في « اونيغين » ، بالإضافة إلى مناطق الأبطال التي تمتد على قسم كبير من كلام المؤلف في الرواية ، أساليب محاكاة ساخرة متفرقة لاتجاهات لغات العصر وأجناسها المختلفة (مثال ذلك المحاكاة الساخرة للمطلع الملحمي الكلاسيكي الجديد ، المحاكاة الساخرة لشواهد القبور الخ) . وحتى استطرادات المؤلف الغنائية لا تخلو هي نفسها من لحظات مؤسلبية أسلوبية محاكاة ساخرة أو من لحظات محاجية ساخرة ، وتندرج في قسم منها في مناطق الأبطال . وعلى هذا فالاستطرادات الغنائية في الرواية تختلف اختلافاً مبدئياً ، من وجهة النظر الاسلوبية ، عن غنائية بوشكين المباشرة ، إنها ليست غنائية بل صور روائية للغنائية (وللشاعر الغنائي) . ونجد بالتالي لدى التحليل المتعمق ان الرواية تتمفكك كلها تقريباً إلى صور لغات تتصل فيما بينها ، كما بينها وبين المؤلف بعلاقات حوارية أصيلة . وهذه اللغات هي أساساً أنواع مختلفة من لغة العصر

الأدبية التي هي لغة في حالة تكون وتجدد ، تختص باتجاهات معينة وأجناس معينة أو تختص بالحياة اليومية . كل هذه اللغات تصبح هنا بكل وسائلها التصويرية المباشرة موضوع تصوير ، فهي تُعرض هنا بوصفها صور لغات ، بوصفها صوراً نمطية مميزة ، محدودة ، تكاد تكون مضحكة أحياناً . إلا أن هذه اللغات المصورة تقوم هي نفسها في الوقت نفسه بالتصوير إلى حد كبير . إن المؤلف يشارك في الرواية (وهو موجود في كل مكان فيها) بدون لغته المباشرة الخاصة تقريباً . لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً . ولا يجوز وصفها وتحليلها بوصفها لغة واحدة ووحيدة .

وسأتوقف عند مثال آخر . إليكم أربعة مقاطع من فصول مختلفة في

« أوليغين » :

١ — هكذا فكر الطائش الشاب (مولودوي)

٢ — . . . المغني الشاب (ملادوي)

لقي حتمه قبل أوانه ! . . .

٣ — أغني الصديق الشاب (ملادوي)

والعديد من نزواته الغريبة . . .

٤ — وماذا لو صُرع بسدسك

صديق شاب (مولودوي) . . .

نرى هنا في حالتين من الحالات الأربع استخداماً للشكل الكنسي السلافي لكلمة شاب (وهو ملادوي — المترجم) ، وفي حالتين أخريين الشكل الروسي (مولودوي) . فهل نستطيع القول إن الشكابين كليهما ينتميان إلى لغة المؤلف الواحدة وإلى أسلوبه الواحد ، وإنه إنما اختير

هذا الشكل أو ذاك « لضرورة الوزن » ؟ ان قولاً كهذا سيكون سخافة ما بعدها سخافة بطبيعة الحال . ومع هذا فالكلام في كل المقاطع الأربعة هو كلام المؤلف . لكن التحليل يقنعنا بأن هذه الأشكال تعود إلى نظم أسلوبية مختلفة في الرواية .

ان كلمتي « المغني الشاب » (المقطع الثاني) تقعان في منطقة لينسكي ، وتعطيان في أسلوبه أي في أسلوب الرومنطية العاطفية المتقادم قليلاً . وينبغي القول إن كلمتي « غنى » و « المغني » بمعنى « كتب الشعر » (والشاعر) يستخدمهما بوشكين في منطقة لينسكي أو المناطق المحاكاتية الساخرة أو الشيئية الأخرى (أما بوشكين نفسه فيقول بلغته حين يتكلم عن لينسكي : « هكذا كان يكتب . . . ») أما مشهد المبارزة و « ندب » لينسكي (« ترثون للشاعر يا أصدقاء . . . » الخ) فمبينان إلى حد كبير في منطقة لينسكي ، بأسلوبه الشعري ، إنما يختلط بهما طوال الوقت صوت المؤلف الواقعي واليقظ ؛ والنوتة الموسيقية لهذا الجزء من الرواية معقدة نسبياً وشائعة جداً .

كلمات « أغني الصديق الشاب » (المقطع الثالث) تندرج في إطار محاكاة المطالع الملحمي الكلاسيكي الحديد محاكاة تنكيرية ساخرة . كما ان مقتضيات التنكير المحاكاتي الساخر تفسر أيضاً القرن اللاسلوبي بين الكلمة الرفيعة إنما القديمة الشاب (ملادوي) والكلمة الوضيعة « الصديق » (برياتيل) .

وكلمات « الطائش الشاب » « والصديق الشاب » تندرج في مستوى لغة المؤلف المباشرة المصاغة بروح الأسلوب المحكي الأليف للغة العصر الأدبية .

وعلى هذا فالأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية . ولو أننا ألغينا كل المعترضات النبروية ، وكل أنواع الأصوات والألحان ، وكل أنواع ابتعاد « اللغات » المصوّرة عن كلمة المؤلف المباشرة ، لكأنت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية الأسلوبية غير المتجانسة لا يشدها معنى ولا أسلوب . لغة الرواية لا يحوز وضعها في مستوى واحد ، وصفها في خط واحد . إنها نظام مستويات متقاطعة . في « أونيفين » تكاد لا توجد كلمة بوشكينية واحدة بالمعنى المطلق كما نجد لها في شعره الغنائي أو قصائده مثلاً . ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد . لكنه يوجد في الوقت نفسه ، مع هذا ، مركز لغوي (كلامي أيديولوجي) للرواية . والمؤلف (بوصفه صانع الكل الروائي) يتعدّى العنود عليه في أي من مستويات اللغة : إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات . والمستويات المختلفة تبتعد بقدر أو بآخر عن المركز الذي للمؤلف هذا .

أطلق بيلنسكي اسم « موسوعة الحياة الروسية » على رواية بوشكين . وهذه الموسوعة ليست موسوعة أشياء الحياة اليومية الخرساء . ذلك أن الحياة الروسية تتكلم هنا بأصوات العصر ولغاته وأسايبه كلها . واللغة الأدبية لا تُقدّم في الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تماماً والمطلقة ، بل تُقدّم في تنوعها الكلامي الحي بالضبط ، في عملية تكوينها وتجديدها . إن لغة المؤلف تسعى إلى تجاوز « الأدبية » السطحية للأساليب القديمة التي في طريقها إلى الزوال و « أدبية » لغات الاتجاهات الأدبية الشائعة آنذاك ، وإلى التجدد على حساب العناصر الجوهرية في اللغة الشعبية (ولكن ليس على حساب التنوع الكلامي اللفظ والعامي) .

رواية بوشكين هي نقد ذاتي للغة العصر الأدبية يتم عن طريق الإنارة المتبادلة بين أنواع اللغة الأساسية - أنواع الاتجاهات والأجناس والحياة اليومية . لكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجردة بطبيعة الحال . فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملي هذه النظرات من الأحياء : الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي ومشخص تاريخياً . فمن وجهة النظر الاساوبية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية واحدة ، هذا إلى أن « لغات » معينة تبتعد بقدر أو بآخر وبطرق مختلفة عن مركز الرواية الفني الابدولوجي الموحد .

ان البناء الأسلوبى لرواية « يفغيني اونغين » نمطي بالنسبة إلى أي رواية حقيقية . فكل رواية هي بقدر أو بآخر نظام صور « لغات » وأساليب وأنماط وعي مشخصة وغير منفصلة عن اللغة أشيعت فيه الحوارية . اللغة في الرواية لا تصوّر وحسب ، بل هي نفسها موضوع تصوير ، والكلمة الروائية مشحونة دائماً بنقد ذاتي .

بهذا تختلف الرواية اختلافاً مبدئياً عن الأجناس المباشرة كلها : عن القصيدة الملحمية والقصيدة الغنائية والدراما الخالصة . فهذه الأجناس كلها وكل الوسائل التصويرية والتعبيرية لهذه الأجناس تصبح ، حين تدخل الرواية ، موضوع تصوير . وفي ظروف الرواية تصبح أي كلمة - سواء ملحمية أو غنائية أو درامية خالصة - موضوعاً (شيئاً) ومحدودة ، وفي أحوال كثيرة ، صورةً مضحكة في محدوديتها هذه .

ان الصور الخاصة للغات والأساليب ، وتنظيم هذه الصور وتصنيفها في أنماط (وهي متنوعة جداً) والمزاوجة بين الصور في الكل الروائي

وتحويلات اللغات والأصوات وتداخلها ، والإنارات المتبادلة فيما بينها-
هذه هي القضايا الأساسية لأسلوبية الرواية .

واسلوبية الأجناس المباشرة والكلمة الشعرية المباشرة تكاد لا تقدم لنا
شيئاً لحل هذه القضايا .

إننا نتكلم عن الكلمة الروائية لأن هذه الكلمة لا تستطيع كشف
كل امكانياتها الخاصة وبلوغ العمق الحقيقي إلا في الرواية . لكن الرواية
جنس متأخر جداً نسبياً ، في حين أن الكلمة غير المباشرة أي الكلمة
الغريبة المصوّرة واللغة الغريبة الموضوعية بين معترضتين فبرويتين ذات
قدم سحيق ، إذ نقع عليها في مراحل مبكرة جداً من مراحل الثقافة
الكلمية . زد على ذلك أننا نجد قبل ظهور الرواية بزمن بعيد عالماً غنياً
من الأشكال المتنوعة التي تنقل وتحاكي بسخرية ، وتصوّر من زوايا
نظر مختلفة الكلمة الغريبة والكلام الغريب واللغة الغريبة بما في ذلك
لغات الأجناس المباشرة . هذه الأشكال المتنوعة مهّدت للرواية قبل
ظهورها بفترة طويلة . كان للكلمة الروائية تاريخ سابق طويل يضرب
في عمق مئات السنين وآلافها . فقد تشكلت هذه الكلمة ونضجت في
أجناس الكلام الأليف للغة الشعبية المحكية (وهي أجناس لم تدرس إلا
قليلاً حتى الآن) ، وكذلك في بعض الأجناس الفولكلورية والأدبية
الوضيعة . وكانت الكلمة الروائية خلال نشوئها وتطورها المبكر تعكس
الصراع القديم بين القبائل والشعوب والثقافات واللغات ، وكانت تزخر
بأصداء هذا الصراع . فقد كانت تتطور دائماً ، في الواقع ، على تخوم
الثقافات واللغات . ان تاريخ الكلمة الروائية شائق جداً ولا يخلو من
درامية .

ويمكننا أن نلاحظ في تاريخ الكامة الروائية تأثير عوامل عديدة ومتباينة أشد التباين في الكثير من الأحيان . لكن أهم عاملين في رأينا هما : **الضحك والتعدد اللغوي** . كان الضحك ينظم أقدم أشكال تصوير اللغة التي (هذه الأشكال) لم تكن أول الأمر سوى هزء من اللغة الغريبة والكامة الغريبة المباشرة . أما التعدد اللغوي **والإنارة المتبادلة بين اللغات** المرتبطة به فقد ارتفعاهذه الأشكال إلى مستوى في ايدولوجي جديد صار الجنس الروائي فيه ممكنا .

ومقالتنا هذه مكرسة لهذين العاملين في تاريخ الكامة الروائية .

٢

ان أحد أقدم أشكال تصوير الكامة الغريبة المباشرة وأوسعها انتشاراً هو **المحاكاة الساخرة** . ففيم خصوصية شكل المحاكاة الساخرة ؟

إليكُم على سبيل المثال **السونيتات (Sonnets)** المحاكية محاكاة ساخرة التي تُفتتح بها رواية « دون كيخوت » . فعلى الرغم من أن هذه ^١السونيتات مبنية كسونيتات بشكل لا غبار عليه ، إلا أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال نسبتها إلى جنس السونيت . فهي هنا جزء من الرواية ، وحتى السونيت المحاكية محاكاة ساخرة ، المعزولة بمفردها لا يمكن نسبتها إلى جنس السونيت أيضاً . فشكل السونيت في سونيت المحاكاة الساخرة ليس جنساً على الإطلاق ، أي ليس شكل كل ، بل **مادة تصوير** . السونيت هنا هي **بطل المحاكاة الساخرة** ؛ في المحاكاة الساخرة للسونيت علينا أن نتعرف على السونيت ، أن نتعرف على شكلها وعلى أسلوبها الخاص ، وعلى طريقتها في رؤية العالم واستنطاقه وتقويمه أي نظرتها السونيتية إلى العالم ان صرح القول . قد تستطيع المحاكاة الساخرة

تصوير خصائص السونيت هذه . والسخرية منها بشكل يتفاوت في جودته
أور دأته ، في عمقه أو سطحيته . إنما أمامنا على أي حال صورة السونيت
وليس السونيت نفسها .

وللأسباب نفسها لا يجوز بحال من الأحوال عزو قصيدة المحاكاة
الساخرة « حرب القثران والصفادع » إلى جنس القصيدة ، فهي صور
اسلوب هوميروس . وهذا الاسلوب تحديداً هو البطل الحقيقي لهذا
العمل . والقول نفسه ينطبق على « Virgil travesti » لسكارون .
كما لا يمكننا نسبة المواعظ المعروفة بـ « Sermons Joyeux » (١) والتي
ظهرت في القرن الخامس عشر إلى جنس المواعظ . ونسبة
« Pater noster » (٢) أو « Ave Maria » (٣) المحاكاة محاكاة
ساخرة إلى جنس الصلوات الخ .

كل هذه الأنواع من أنواع المحاكاة الساخرة الأجناس وأساليب
الأجناس (« اللغات ») تدخل في العالم الكبير والمتنوع الأشكال الكاميية
التي تسخر من الكلمة الرصينة المباشرة في مختلف أجناسها . وهذا العالم
غني جداً ، أغنى مما ألفنا اعتباره عادة . وطابع السخرية نفسه ووسائل
هذه السخرية متنوعة جداً ولا تقتصر على المحاكاة والتذكير (التذكّر)
بالمعنى الضيق للكلمة . لكن وسائل السخرية من الكلمة المباشرة هذه لم
تدرس إلا قليلاً جداً حتى الآن . فتصوراتنا عن الإبداع الكلمي المنكّر
والمحاكي محاكاة ساخرة تشكلت على أساس دراسة الأشكال المتأخرة

١ - المواعظ المرحية

٢ - أبنا الذي

٣ - السلام عليك يا مريم

لأدب المحاكاة الساخرة مثل « اينيدا » سكارون أو « الشوكة القتالة » ابلازين ، أي الأشكال الفقيرة والسطحية والأقل جوهرية من الناحية التاريخية . وهذه التصورات الفقيرة والضيقة التي تشكلت في العلم عن طابع الكلمة المنكّرة والمحاكية محاكاة ساخرة حُسيات فيما بعد على عالم الإبداع المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة في العصور الماضية ، هذا العالم الأكثر غنى وتنوعاً من عالم العهود المتأخرة .

إن قيمة الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة عظيمة جداً في الإبداع الكلمي العالمي . ولأيكم بعض المعطيات التي تشهد على غناها وقيمتها المتميزة .

لنتوقف قبل كل شيء عند العصور القديمة . فالأدب القديم المتأخر المعروف « بأدب المعرفة الواسعة » — أفلا غيلي ، بلوتارك في « Moralia » ، مكروبيي ، وعلى الأخص اتيني — يقدم لنا إشارات غنية نسبياً تسمح لنا بالحكم على حجم الإبداع القديم المنكر المحاكي محاكاة ساخرة وطابعه المتميز . وملاحظات هؤلاء العلماء واقتباساتهم واستشهاداتهم وإشاراتهم تكمل بشكل جوهري ما وصل إلينا من مواد متفرقة من الإبداع الضاحك الحقيقي لتلك الحقبة .

وقد مهدت أعمال باحثين مثل ديتيريك وريخ وكورنفورد وغيرهم السبيل أمامنا لتقويم دور الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة في الثقافة الكلمية القديمة وأهميتها تقويمياً سليماً .

ونحن على قناعة بأنه لم يوجد جنس مباشر خالص واحد ولا نمط واحد من أنماط الكلمة المباشرة (الفنية ، البلاغية ، الفلسفية ، الديفية ، المعيشية) إلا وكان له مثله المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة ، إلا وكان

له مقابله (ضدّه) الهزلي الساخر . زد على ذلك أن هذه الأمثال المحاكية محاكاة ساخرة وهذه الانعكاسات الضاحكة للكلمة المباشرة كانت ، في العديد من الحالات ، مكرسة بالتقاليد ومشروعة كصورها الأصلية الأولى الرفيعة تماماً .

وسأعرج قليلاً على قضية ما يسمى « الدراما الرابعة » أي على الدراما الهجائية . فقد عالجت هذه الدراما ، التي أعقبت الثلاثية المأساوية ، في معظم الحالات نفس الموضوعات والأحداث الاسطورية التي عالجتها الثلاثية السابقة ، فكانت ، بهذا ، نوعاً من المقابل المنكر المحاكى محاكاة ساخرة للمعالجة المأساوية لنفس الاسطورة : أي كانت تعرض علينا وتُرينا نفس الاسطورة إنمافي مظهر آخر .

وهذه المعالجات المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة المقابلة (المضادة) للأساطير القومية كانت هي أيضاً مكرسة ومشروعة كمعالجاتها المأساوية المباشرة . وكل كتاب المأساة - فرينخ وسوفوكليس وأوريبيدس - كانوا أصحاب درامات هجائية ، وكان أكثرهم رصانة وخشوعاً صاحب ومغني « أسرار ايليفسين (١) » وهو اسخيلوس يعتبره اليونانيون أعظم شعراء الدراما الهجائية . ونحن نرى من المقاطع التي وصلتنا من دراما اسخيلوس الهجائية « جامع العظام » أن هذه الدراما تصوّر أحداث حرب طروادة وأبطالها تصويراً محاكاةً ساخراً منكراً ، ولاسيما ذلك المشهد المتعلق بالمشاجرة بين اوديسيوس من جهة وأخيل وديوميد من جهة أخرى ، حيث أُلقيت مبولّة منتنة على رأس اوديسيوس .

(١) اعياد سنوية كانت تقام في مدينة ايليفسين قرب أثينا تكريماً للإلهي الزراعة والخصب ديميترا وبيرسيفونا (المترجم) .

وينبغي القول إن صورة « اوديسيوس الهزلي » ، التي هي تنكير محاكاة ساخرة لصورته الملحمية المأساوية الرفيعة ، كانت واحدة من أوسع صور الدراما الهجائية ، ومن الفارس القديم السابق على دور يوس ، ومن المللهاة ما قبل الأرسطوفانية ، ومن العديد من الملاحم الهزلية الصغيرة ، ومن الخطب والمناقشات والمساجلات المتصرفة بالمحاكاة الساخرة التي كان الفن الهزلي القديم غنياً جداً بها (وخصوصاً في إيطاليا الجنووية و西西لييا) انتشاراً . ومما له دلالة الدور المتميز الذي نهض به موضوع الجنون في صورة « اوديسيوس الهزلي » ؛ فمن المعروف أن اوديسيوس وضع على رأسه طاقية المهرج ، الغبي (Pileus) ، وشد إلى محرائه حصاناً وثوراً متظاهراً بالجنون كيما يتهرب من المشاركة في الحرب ، وموضوع الجنون هذا حوّل صورة اوديسيوس من المستوى الرفيع المباشر إلى المستوى الهزلي والمنكسر المحاكي محاكاة ساخرة (١).

لكن أشهر صورة من صور الدراما الهجائية وغيرها من أشكال الكلمة المنكسرة المحاكية محاكاة ساخرة كانت صورة « هيرقل الهزلي » هيرقل الخادم الجبار والطيب القلب للملك ايفريسفيوس الضعيف والجنان والكذاب ، هيرقل الذي انتصر على الموت في حلبة الصراع وهبط إلى العالم السفلي ، هيرقل النهم والمحب للمرح والتسلية ، هيرقل المحب للسكر والمشاحنة ، وخصوصاً هيرقل المجنون — تالكم هي الموضوعات التي حددت الملامح الهزلية لهذه الصورة . ان البطولة والقوة بقيان محفوظتين في هذه الصورة الهزلية لكنهما تقترنان بالضحك وبصور الحياة المادية الجسدية .

(١) راجع J. Schmidt. Ulixes Comicus .

ولم تكن صورة هيرقل الهزلي على هذه السعة من الانتشار في اليونان وحدها ، وإنما في روما أيضاً ثم في بيزنطية بعد ذلك (حيث أصبح من الأشخاص الرئيسيين في لعبة الدمى (العرائس) . وكانت هذه الصورة حية إلى عهد قريب في « مسرح » الظل التركي (كراغوز) . ان هيرقل الهزلي واحد من أعمق الصور الشعبية للبطلوة المرحية والبسيطة التي (الصور) أثرت تأثيراً هائلاً في الأدب العالمي كله .

ان « الدراما الرابعة » التي تكمل بالضرورة الثلاثية المأساوية ، وشخصيات « كأوديسيوس الهزلي » و « هيرقل الهزلي » تبين ان وعي اليونانيين الأدبي لم يكن يرى في المعالجات المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة للاسطورة القومية تدنيساً لها أو تجديفاً عليها . ومما له دلالة ان اليونانيين لم يكونوا يشعرون بأي حرج من نسبة مؤلف محاكاة ساخرة هو « حرب القتران والصفادع » إلى هوميروس نفسه . وإلى هوميروس أيضاً كان يعزى عمل هزلي (قصيدة) عن الأحقق مرغيت . ان أي جنس مباشر وكل جنس مباشر ، ان أي كلمة مباشرة وكل كلمة مباشرة — ملحمية ، مأساوية غنائية ، فلسفية — يمكنه ويمكنها ، وعليه وعليها أن يصبح (أو تصبح) موضوع تصوير ، موضوع محاكاة ساخرة منكروة . فمثل هذه المحاكاة تبدو وكأنها تسليخ الكلمة عن الموضوع ، تفرق بينهما ، تظهر ان كلمة الجنس المباشرة هذه — الملحمية أو المأساوية — وحيدة الجانب ، محدودة ، لا تستنفد الموضوع ؛ المحاكاة الساخرة تجعلنا نحس ونلمس جوانب الموضوع التي لا يتسع لها هذا الجنس أو هذا الأسلوب . إن الإبداع المنكر المحاكي محاكاة ساخرة يصوب دائماً ويصحح بالضحك والنقد الرصانة الأحادية الجانب التي للكلمة الرفيعة المباشرة ، يصوبها بالواقع الذي هو دائماً أغنى وأكثر

جوهرية ، والذي هو دائماً ، وهذا هو الأهم ، أكثر تناقضاً وتبايناً من أن يستطيع الجنس الرفيع والمباشر أن يتسع له . الأجناس الرفيعة وحيدة الصوت ، أما « الدراما الرابعة » ، والأجناس القريبة منها فتحافظ على الثنائية الصوتية القديمة التي للكلمة . ان المحاكاة الساخرة القديمة لا تعرف النفي العدمي . فالذين يحاكون محاكاة ساخرة ليسوا الأبطال إطلاقاً ، وليست حرب طروادة والمشاركين فيها ، بل الذي يحاكي هذه المحاكاة الساخرة هو اسباغ البطولة الماحمية عليها وعليهم ، وليس هيرقل ومآثره بل خلع البطولة المساوية عليه وعليها . ان الجنس ذاته والاسلوب واللغة هي التي توضع بين معترضتين مرحتين ساخرتين ، وتوضع ، إلى هذا ، على خلفية الواقع المتناقض الذي لا يتسع لأطرها : إذالك تمكشف الكلمة الرصينة التي أصبحت الصورة الضاحكة الكلمة في كل محدوديتها وقصورها ، لكنها لا تفقد قيمتها إطلاقاً . ولهذا كان ممكناً أن يظن الناس أو يتوهموا ان هوميروس نفسه هو الذي كتب محاكاة ساخرة لأسلوبه هو .

وتلقي معطيات الأدب اللاتيني مزيداً من الضوء على موضوع «الدراما الرابعة» التي أخذ يؤدي وظائفها في روما الأتيلانات الأدبية (١) . وحين صار للأتيلانات شكلها الأدبي ونصّها المكتمل ، وذلك منذ عهد سولا ، صارت تمثل بعد المأساة في ال Exodium . وهكذا كانت أتيلانات بومبونوس ونوفوس تمثل بعد مآسي أكسيوس . وكان

(١) أتيلانا (Atellana) نوع من المسرح الشعبي الارجنالي في روما القديمة يقوم بالأدوار فيه أشخاص يضعون الأقنعة وقد ورثه المسرح الايطالي المعروف بـ « كوميديا الأقنعة » (Comedia del arte) .

بين الأتيلانات والمآسي تناسب دقيق جداً ، إذ ان مطلب التناسب بين المادتين الرصينة والهزلية كان يحمل في الأرضية اللاتينية طابعاً أكثر سمرامة وتماسكاً منه في اليونان ثم حل محلها في وقت لاحق الميمات (١) ، وكانت هذه على ما يبدو تقلد مادة المأساة السابقة تقليداً ساخراً .

وقد انعكس الميل إلى إرفاق أي معالجة مأوية (أو رصينة بشكل عام) المادة بمعالجة هزلية (منكّرة محاكية محاكاة ساخرة) موازية لها في الفنون التشكيلية أيضاً . ففيما يسمى « جلسات القناصل الشعرية » على سبيل المثال كان ترسم إلى اليسار عادة مشاهد هزلية بأقنعة مضحكة وإلى اليمين مشاهد مأساوية . ويصف ديتررخ الذي استخدم فن الرسم في يومه لحل مشكلة الأشكال الهزلية القديمة رسامين جداريين من هذه الرسوم على سبيل المثال : في أحد الرسامين صورة أندروميديا وبيرسيوس ينقذها ، ومن الجهة المقابلة صورة امرأة عارية تستحم في بركة وتلتف أفعى حولها والفلاحون يهرعون إلى نجبتها وهم يحملون العصي والحجارة (١) . هذه اللوحة الثانية محاكاة ساخرة واضحة للمشهد الاسطوري الأول . ان موضوع الاسطورة هنا منقول إلى واقع نثري خالص ، وبيرسيوس نفسه مُستبدل بفلاحين يحملون سلاحهم البدائي (قارن : عالم دون كيخوت الفروسي المنقول إلى لغة سالتشو) .

(١) من mim أو « mimos » اليونانية ، وهي جنس هزلي في الأدب القديم يقوم على مشاهد مرتجلة صغيرة ذات مضمون هجائي . ومنها في العصر القديم المسرح الإيمائي . كما يطلق على صاحب هذا الفن نفسه .

(٢) راجع : A . Dieterich . Pulcinella . Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele . Leipzig , 1897 , s . 131 .

ويطاعنا العديد من المصادر : ومنها على وجه الخصوص الكتاب الرابع عشر لاتينيوس ، على وجود عالم هائل من أشكال المحاكاة الساخرة التنكيرية ، يطلعنا مثلاً على بعض أعمال الفلوفوريين والديكيليين الذين كانوا « ينكثرون » من ناحية الأساطير القومية والمحلية ويسمخرون من ناحية أخرى « باللغات » والأساليب الكلامية النمطية الأطباء الغرباء والقوادين والمحظيات والفلاحين والعبيد الخ . وكانت الأعمال المنكثرة المحاكية محاكاة ساخرة التي ظهرت في إيطاليا الجنوبية غنية ومتنوعة بشكل خاص . فهنا ازدهرت الألعاب والأحاجي المازحة المحاكية محاكاة ساخرة ، وخطب رجال العلم والقضاء المحاكاة محاكاة ساخرة ، وازدهرت أشكال الحوارات - المساجلات المحاكية محاكاة ساخرة التي شكلت في أحد أنواعها جزءاً هاماً من الملهاة اليونانية . لكن الكلمة تحيا هنا حياة مختلفة تماماً عن حياتها في الأجناس اليونانية الرفيعة المباشرة . وفذكر أن « الميم » الأكثر بدائية ، أي أن أردأ أصناف الممثلين الجوالين ، كان يجب أن يملك مهارتين كدّ أدنى مهني : محاكاة أصوات الطيور والحيوانات ومحاكاة كلام الفلاح والقواد والمتعالم والغريب وإيماءاتهم وحركاتهم . ولا زالت الحال حتى الآن على ما كانت عليه بالنسبة للممثل المقلد في المعارض وحفلات التهريج .

ولم يكن عالم ثقافة الضحك اللاتيني أقل غنى وتنوعاً من العالم اليوناني . وتمتاز روما بحيويتها الدؤوبة في سخرياتها الطقسية . فمن المعروف لدينا جميعاً سخريات الجنود الطقسية المشروعة من الظافر ؛ ومن المعروف تماماً الضحك الروماني الطقسي في المآتم ؛ ومن المعروف تماماً حرية الضحك الإيمائي التي كرّست قانونياً ؛ كما لا نرى حاجة إلى التوسع

في موضوع الساتورناليات (١) . ما يهمننا هنا ليس الجناور الطقسية لهذا الضحك ، بل نتاجه الأدبي الفني ودوره في مصائر الكلمة . لقد كان الضحك الروماني ، كالقانون الروماني ، إبداعاً جدياً مشمراً ونخالداً . ولقد شق هذا الضحك طريقه خلال رصانة القرون الوسطى المظلمة ليُستَـخـصَب أعظم إبداعات عصر النهضة الأوروبي ، ولا زالت أصداؤه تتردد حتى الآن في ظواهر كثيرة في ظواهر الإبداع الكلاسيكي الأوروبي .

إن وعي الرومان الأدبي الفني لم يكن يتصور شكلاً رصيناً دون معادله الضاحك . الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزءاً من الكل فقط ، مجرد نصفه : أما الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضدّ) الضاحك لهذا الشكل . فكل ما هو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك ، وقد كان له هذا البديل . وكما كان المهرج في الساتورناليات يحلّ محلّ القيصر : والعبد محلّ السيد . كان لكل أشكال الثقافة والأدب بدائلها الضاحكة . ولهذا السبب أنشأ الأدب الروماني القديم ، ولا سيما أدب الفئات الدنيا ، الشعبي منه ، هذا العدد الهائل من أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة : وقد زخرت بهذه الأشكال الميمات والقصائد الهجائية الكبيرة منها والصغيرة ومجالس الطعام والأجناس البلاغية والرسائل وظواهر عديدة من ظواهر فن الإضحاك والهزل في الأوساط الشعبية الدنيا . ولقد نقل التقليد الشفوي (على وجه الخصوص) الكثير من هذه الأشكال إلى القرون الوسطى ، ونقل أسلوبها ذاته والتماسك الجريء للمحاكاة الساخرة الرومانية . لقد تعلمت الثقافات الأوروبية

(١) ساتورنالي : اعياد سنوية كانت تقام في روما القديمة على شرف الإله ساتورن . وكانت تترافق عادة بكرنفال لم تكن تراعى فيه الفروق الطبقية.

الضحك والإضحاك (السخرية) من روما . لكن تراث روما الضخم في الضحك لم يصلنا منه في التقليد الكتابي إلا التزر اليسير : ذلك ان القائمين على نقل هذا التراث كانوا من الأهليستين ، فكانوا يأخذون الكلمة الرصينة ويستبعدون انعكاسها الضاحك بوصفه تدنيساً ، ومثال ذلك المحاكيات الساخرة العديدة لفرجيليوس .

وهكذا أنشأ العصر القديم إلى جانب الأجناس المباشرة ، والكلمة المباشرة غير المتحفّظ عليها بنماذجها العظيمة ، عالماً كاملاً غنياً من أشكال الكلمة غير المباشرة ، المتحفظة ، المحاكية المنكّرة وتنويعاتها وأنماطها البالغة التنوع . ومصطلحنا « الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة » لا يغطي بطبيعة الحال كل ما في الكلمة الضاحكة من غنى في الأنماط والتنويعات والفروق . ففيم تقوم وحدة أشكال الضحك البالغة التنوع هذه ، وما هي علاقتها بالرواية ؟

بعض أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المنكّر يستعيد بشكل مباشر وصريح أشكال الأجناس التي يحاكيها ، مثال ذلك القصائد والمآسي المحاكاة محاكاة ساخرة (« تراغوبودغرا » للوقيانوس على سبيل المثال) وخطب المحاكم المحاكاة محاكاة ساخرة الخ . إنها محاكيات ساخرة وتنكيرات بالمعنى الضيق . ونقع في حالات أخرى على أشكال جنسية خاصة كالدراما الهجائية ، والملمهة المرتجلة والقصيدة الهجائية ، والحوار الذي لا موضوع له وغيرها . ان أجناس المحاكاة الساخرة لا تنتمي إلى تلك الأجناس التي تحاكيها كما قلنا سابقاً ، أي ان قصيدة المحاكاة الساخرة ليست قصيدة على الإطلاق . وهذه الأجناس الخاصة كالتى ذكرناها رجراجة ، غير مكتملة شكلاً ، ليس لها قوام جنسي

محدد وثابت . ان كلمة المحاكاة الساخرة المنكّرة كانت في تربتها القديمة شريدة من حيث الجنس ، لا ماعداً لها . وكل هذه الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة المتنوعة كانت تشكل علماً خاصاً خارج الأجناس أو علماً يقع بين الأجناس . لكن هذا العالم كانت توحده أولاً وحدة الهدف : وهو إنباد مصوّب ومصحّح يقوم على الضحك والنقد لكلّ الأجناس واللغات والأساليب والأصوات المباشرة الموجودة ، وجعلنا فلمس وراءها الواقع الذي لا ندركه أو الواقع المتناقض . وهذا الضحك هو الذي مهّد السبيل أمام لا خشوعية الشكل الروائي . وكانت توحده ، ثانياً ، وحدة الموضوع : وهذا الموضوع كان دائماً اللغة ذاتها في وظائفها المباشرة التي (أي اللغة) كانت تتحوّل إلى صورة للغة ، إلى صورة للكلمة المباشرة . وبالتالي فان هذا العالم الخارج عن الأجناس أو الواقع بين الأجناس موحّد داخلياً ، بل إنه يبدو كلاً ذا خصوصية متميزة . فكل ظاهرة فيه — سواء كانت حوار محاكاة ساخرة أو مشهداً حياتياً يومياً أو قصيدة ريفية أو رعوية مؤشكلة أو غيرها — تبدو وكأنها جزء من كل واحد . وهذا الكل الواحد ، في تصوري ، هو رواية ضخمة متعدّدة الأجناس ، متعددة الأساليب ، نقدية بلا رحمة ، ساخرة بتبصّر ، تعكس كل التنوع الكلامي والتنوع الصوتي لثقافة ما ، لشعب ما وعصر ما . وفي هذه الرواية الكبيرة — التي هي مرآة التنوع الكلامي الذي في طريقه إلى الصيرورة — كل كلمة مباشرة ، ولاسيما الكلمة المسيطرة ، تنعكس بقدر أو بآخر على أنها كلمة محدودة ، نمطية مميزة ، شائخة ، في طريقها إلى الموت ، على أنها كلمة نضجت لكي تستبدل وتجدد . وبالفعل كان من الممكن أن تنشأ من هذا الكلّ الضخم من الأصوات والكلمات المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة في

العالم القديم رواية ، رواية بمعنى تشكيل متعدد الصور والأساليب ، لكن الرواية لم تستطع أن تتمثل وتستخدم كل المادة الجاهزة لإنشاء صور اللغة . وأقصد هنا « الرواية اليونانية » ، أبوليوس وبترونيوس . ويبدو لي أن العالم القديم لم يكن قادراً على أن يفعل أكثر من هذا . لقد مهدت الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة لمجيء الرواية من ناحية جد هامة بل حاسمة ، وهي أنها حررت الموضوع من سلطة اللغة التي كان الموضوع يتخبط فيها كما في شبكة ، وحطمت سلطة الاسطورة المطلقة على اللغة ، وحطمت انغلاقية الوعي الصماء في كلمته ، في لغته ، وبالتالي أوجدت تلك المسافة بين اللغة والواقع التي هي شرط ضروري لإنشاء أشكال واقعية فعلاً للكلمة .

كان الوعي اللغوي يصير ، وهو يحاكي الكلمة المباشرة والاسلوب المباشر محاكاة ساخرة ويتلمس حدودهما وجوانبهما المضحكة ويظهر وجههما النمطي المميز ، خارج هذه الكلمة المباشرة وكل وسائلها التصويرية والتعبيرية . كانت تنشأ طريقة جديدة من العمل الخلاق مع اللغة : كان المبدع يتعلم النظر إليها من الخارج ، بعينين غريبتين ، من وجهة نظر لغة أخرى محتملة واسلوب آخر محتمل . ذلك أن هذا الاسلوب المباشر إنما يحاكي محاكاة ساخرة وينكر ويسخر منه على ضوء هذا الاسلوب — اللغة المحتملة بالضبط . ان الوعي المبدع يقف كأنما على تخوم اللغات والأساليب . وهذا موقف خاص جداً من اللغة يتخذه الوعي المبدع . ان الريبسود (١) أو الأييد (٢) كان يحسّ بنفسه في لغته ،

(١-٢) الريبسود : منشد للقصائد الملحمية (وخصوصاً قصائد هوميروس) في الاحتفالات والمباريات والولائم . وكان ، بخلاف الأييد ، لا يرتجل بل « يركب » جامعاً بين نصوص مختلفة (المترجم) .

في أسلوبه على نحو مختلف تماماً عما يحس بها مبدع « حرب الفئران
والضفادع » أو مبدعو « مرغيت » .

إن الكلمة المباشرة المبدعة - الملحمية ، المساوية ، الغنائية - تتعامل
مع الموضوع الذي تمجّده ، تصوره ، تعبّر عنه ، ومع لغتها بوصفها
الأداة الوحيدة والمناسبة تماماً لتحقيق قصدها المباشر بالنسبة لهذا الموضوع .
وهذا القصد وقوامه الموضوعي - التيمائي لا ينفصلان عن لغة المبدع
المباشرة : فقد وُلِدَا ونضجا في هذه اللغة ، في الاسطورة القومية
والقصص القومي الذي يخرقها . أما موقف الوعي المحاكي محاكاة
ساخرة والمنكر وتوجهه فهما غير ذلك : فهذا الوعي يتوجه إلى
الموضوع وإلى الكلمة الغريبة المحاكاة محاكاة ساخرة عن هذا
الموضوع ، الكلمة التي تصبح هي نفسها هنا صورة . تنشأ هنا تلك
المسافة بين اللغة والواقع التي تحدثنا عنها . ويتم تحوّل اللغة من عقيدة
مطلقة كما هي حالها في نطاق الانغلاق والوحدانية اللغوية الصماء إلى
فرضية عمل لإدراك الواقع والتعبير عنه .

لكن تحوّل كهذا لا يمكن أن يتم في كل مبدئيه وامتلائه إلا
بتوفر شرط محدّد هو ، على وجه الضبط ، وجود تعدّد لغوي
جوهرى . فالتعدّد اللغوي وحده الذي يحرّر الوعي تحريراً كاملاً
من سلطة لغته والاسطورة اللغوية هو الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة
المنكّرة تزدهر في ظروف التعدّد اللغوي ، ولا تستطيع أن ترقى إلى
مستوى أيديولوجي جديد تماماً إلا في حال وجوده .

كان الوعي الأدبي الروماني ثنائي اللغة . أما الأجناس اللاتينية
القومية الخالصة التي وُلِدَت في أحادية اللغة فقد ذوت ولم تأخذ شكلاً

أديباً كاملاً. لقد أبدع وعي الرومان الأدبي الإبداعي من البداية حتى النهاية على خلفية اللغة اليونانية والأشكال اليونانية . ومنذ الخطرات الأولى التي خطتها الكلمة اللاتينية الأدبية كانت تنظر إلى نفسها على ضوء الكلمة اليونانية وبعيني الكلمة اليونانية ؛ كانت منذ البداية كلمة ذات الغفلة من نمط مؤسلب ؛ كانت وكأنها تضع نفسها بين معترضتين خشوعيتين مؤسلبتين خاصتين .

لقد نشأت اللغة اللاتينية الأدبية في كل أنواع أجناسها على ضوء اللغة اليونانية الأدبية . وكان الوعي اللغوي الإبداعي ينظر إلى فرادتها القومية وفكرها اللغوي الخاص نظرةً ما كان لها أن تكون كذلك في ظروف وجود لغوي واحد . فأنت لا تستطيع أن « تموضع » (Objectiver) لغتك الخاصة وشكلها الداخلي وأصالة تأملها العالم ، وطريقتها الخاصة في الحياة (habitus) إلا في ضوء لغة أخرى ، غريبة تكاد تكون « لغتك » بقدر ما لغتك الأم هي لغتك .

يقول أو . فيلاموفتس ميليندورف في كتابه عن أفلاطون ما يلي : « معرفة اللغة بتفكير آخر هي وحدها التي تؤدي إلى فهمك لغتك الخاصة الفهم المناسب . . . » (١) لن أكمل المقبوس . فالكلام فيه يتعلق قبل كل شيء بالفهم المعرفي الألسني الخالص للغة الأم ، فهم لا يتحقق إلا في ضوء لغة أخرى ، غريبة . لكن هذه الموضوعات تصح على الفهم الأدبي الإبداعي للغة خلال الممارسة الفنية لا أقل مما تصح على الفهم الألسني لها . زد على ذلك أن نبادل الإنارة مع اللغة الغريبة في عملية الإبداع الأدبي ينير « ويموضع » الجانب « التأملي » بالذات للغتك (وللغة الغريبة) ،

U. Wilamo Witz-Moellendorff. Platon, T. Berlin, 1920, s. 290 (١)

وشكلتها الداخلي ونظام قيمها ونبراتها الخاص. وبالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدع فإن ما يتصدر ويبرز في المجال المنار بلغة أخرى ليس النظام الصوتي للغتنا بطبيعة الحال وليس خصائصها الصرفية ، ولا قاموسها المجرد ، بل ، على وجه الضبط ، ما يجعل اللغة نظرة إلى العالم مشخصة وعصية على الترجمة ترجمة كاملة ، أي بالضبط أسلوب اللغة بوصفها كلاماً .

ان اللغة بمجملها - أي لغتك الأم ولغتك الغريبة - هي أسلوب مشخص وليست نظاماً ألسنيا مجرداً وذلك بالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدع الثنائي اللغة (وهكذا بالضبط كان وعي الروماني الأدبي). ان إدراك اللغة كلها من الأسفل إلى الأعلى بوصفها أسلوباً ، وهو إدراك بارد قليللاً « ومظهراً خارجياً » - كان من الصفات البصيقة جداً بالإنسان الروماني الأدبي ومميزة له . فقد كان يكتب ويتكلم وهو يؤسلب ، وهو لا يخلو من بعض الغربة الباردة عن لغته . ولهذا السبب فإن مباشرة الكلمة اللاتينية الأدبية الموضوعية والتعبيرية هي دائماً اصطلاحية إلى حد ما (كما هي حال أي أسلبة) . وعنصر الأسلبة موجود في كل أجناس الأدب الروماني الكبيرة المباشرة ، بما في ذلك العمل الإبداعي العظيم للرومان الذي هو « الانيادة » .

لكن الأمر ليس أمر هذه الثنائية اللغوية الثقافية التي لروما الأدبية. فبدايات الأدب الروماني كانت تنصف بالثلاثية اللغوية . « ثلاث نفوس » كانت تعيش في صدر اينوس . إنما أيضاً ثلاث نفوس - ثلاث لغات - ثقافات كانت تعيش في صدر كل رواد الكلمة الأدبية الرومانية تقريباً ، كل هؤلاء المترجمين - الأسلوبيين الذين قدموا إلى

روما من ايطاليا الجنوبية ، حيث كانت تتقاطع حدود ثلاث لغات وثقافات : اليونانية والأوسكية والرومانية. كانت ايطاليا الجنوبية مهد ثقافة خاصة ، مختلطة ، هجينة وأشكال أدبية مختلطة . هجينة . وبهذا المهد الثقافي الثلاثي اللغة ارتبط بشكل جوهري نشوء الأدب الروماني : فقد ولد هذا الأدب خلال عملية الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات الثلاث : لغته الأم واللغتين الأخرين اللتين هما لغتاه - ولغتان غريبتان في آن .

وروما ، من وجهة نظر التعدد اللغوي ، ليست سوى المرحلة الأخيرة للهيلينية ، مرحلة انتهت بانتقال التعدد اللغوي الجوهري إلى عالم أوروبا البربري ونشوء نمط جديد من التعدد اللغوي الوسيطى (١)

لقد أوجدت الهيلينية لكل الشعوب البربرية الداخلة في نطاقها مرجعاً لغوياً غريباً منيراً عظيماً وجباراً. وقام هذا المرجع بدور مصيري بالنسبة إلى الأشكال القومية المباشرة للكلمة الفنية . فقد خنق كل بواكير الملمحة والغنائية القومية التي وُلدت من الأعماق الأحادية اللغة الحرساء تقريباً ، وجعلت الكلمة المباشرة للشعوب البربرية ، الملمحة والغنائية ، كلمة نصف اصطلاحية ونصف مؤسسية . لكنه ساعد بالمقابل على نحو فريد في تطور كل أشكال الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة . ففي التربة الهيلينية والرومانية الهيلينية أمكن توفر أقصى حد ممكن من المسافة بين المتكلم (المبدع) ولغته ، وبين اللغة وعالم الأشياء والموضوعات . ولم يكن ذلك التطور الجبار للضحك الروماني ممكناً إلا في هذه الشروط .

(١) نسبة إلى القرون الوسطى .

تتميز الهيلينية بتعدد اللغوي المعقد. كان الشرق ، وهو نفسه متعدد اللغات متعدد الثقافات ، تقطعه كله حدود "متداخلة من ثقافات ولغات قديمة ، أبعد من أن يكون عالماً أحادي اللغة ساذجاً وسليماً بالنسبة إلى الثقافة اليونانية. فالشرق نفسه كان صاحب تعدد لغوي قديم ومعقد . وفي أرجاء العالم الهيليني كله كانت تتناثر مراكز ومدن وبلدات كانت تتعايش فيها بعنوية وفي تداخل أصيل عدّة ثقافات ولغات . فهذه ، على سبيل المثال ، سميساط موطن لوقيانوس الذي لعب دوراً هاملاً في تاريخ الرواية الأوروبية . سكان سميساط الاصليون سوريون يتكلمون الآرامية ، بينما كانت الأوساط العليا المثقفة أدياً من سكان المدينة تكتب كلها وتتكلم باليونانية ، ولغة الإدارة والدواوين الرسمية اللاتينية ، وكان كل الموظفين رومانيين ، كما كان فوج روماني يربط في المدينة . وكان يمرّ بسميساط طريق كبير (مهم جداً من الناحية الاستراتيجية) ، وفي هذا الطريق كانت تعبر أيضاً لغات ما بين الفهرين وفارس وحتى الهند . في نقطة تقاطع الثقافات واللغات هذه ولد وعي لوقيانوس الثقافي واللغوي وتشكل . وشبهاً بهذا الوسط كان الوسط اللغوي الثقافي للأفريقي أبوليوس ولبدعي الروايات اليونانية الذين كانوا في معظم الحالات من البرابرة المصطبغين بالصبغة الهلينية.

ويحلل فروين رودى في كتابه عن تاريخ الرواية اليونانية (١) عملية تفكك الاسطورة القومية اليونانية في تربة الهلينية ، وما يتصل بهذه العملية من تفسخ وتفتت أشكال الملحمة والدراما التي لم تكن ممكنة إلا

(١) راجع Frwin Rohde. Der griechische Roman und Seine Vorläufer , 1876.

على أرضية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة . ان رودى لا يلقي الضوء على دور التعدّد اللغوي . فالرواية بالنسبة اليه هي نتيجة تفسّخ وانحلال الأجناس المباشرة الكبيرة . وهذا صحيح جزئياً : فكل جديد يولد من موت القديم . لكن رودى ليس دياكتيكياً ، فهو لا يرى الحديد بالضبط . إنه يحدّد بشكل صحيح تقريباً أهمية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة في إنشاء الأشكال الكبيرة للملحمة والشعر الغنائي والدراما . لكن عملية انحلال الاسطورة القومية ، التي كانت مصرية وقاتلة بالنسبة إلى الأجناس الهيلينية المباشرة الأحادية اللغة ، كانت منتجة ، بالمقابل ، بالنسبة إلى ولادة الكلمة الروائية الثرية الفنية الجديدة وتطورها . ودور التعدّد اللغوي في عملية موت الاسطورة هذه وولادة التبصّر الروائي ذو أهمية فائقة . ففي عملية تبادل الإثارة النشاط بين اللغات والثقافات صارت اللغة شيئاً مختلفاً ، اذ تغيّرت كيفاً : فقد ظهر عالم اللغات العديدة المتبادلة الإثارة الغاليبي المفتوح مكان عالم اللغة الواحدة الوحيدة البطليموسي المغلق .

لكن المصيبة ان الرواية اليونانية لا تمثل إلاّ تمثيلاً جدّ باهت هذه الكلمة الجديدة التي للوعي المتعدّد اللغات . فهذه الرواية لم تحلّ في حقيقة الأمر إلا مشكلة الموضوع (Sujet) ، وكان حلّها إلى هذا حلاًّ جزئياً . فقد نشأ جنس متعدّد الأجناس جديد وكبير انطوى على حوارات من أنماط مختلفة ، وعلى مقطوعات غنائية ورسائل وخطب ووصف للبلدان والمدن وعلى قصص طويلة الخ . كان هذا الجنس موسوعة أجناس . لكن هذه الرواية المتعدّدة الأجناس كانت نسبية تقريباً : فالكلمة هنا كلمة نصف اصطلاحية نصف مؤسّسة . والتوجه نحو الأسلبة بالنسبة إلى اللغة الذي يتصف به أي تعدّد لغوي وجد هنا

تعبيره الساطع . لكنه توجد هنا أيضاً إلى جانبه أشكال نصف محاكية محاكاة ساخرة ، وأشكال منكّرة وساخرة ، وهي ، على ما يبدو ، أكثر مما يعترف به الباحثون . فالحدود بين الكلمة نصف المؤسّلة والكلمة نصف المحاكية محاكاة ساخرة فائقة جداً : يكفي أن نشدّد قليلاً جداً على الجانب الاصطلاحي في الكلمة المؤسّلة ، حتى نكتسب هذه طابع المحاكاة الساخرة الرقيقة والسخرية الخفيفة والتحفّظ : لست أنا ، في حقيقة الأمر ، الذي يقول هذا ، فأنا ربما قلت شيئاً مختلفاً . لكننا نكاد لا نقع في الرواية اليونانية على لغات — صور ، على انعكاس للعصر الذي يتكلم بطرق مختلفة . ومن هذه الناحية فإن بعض أنواع الأدب الهجائي الهينيني والروماني « روائي » أكثر بما لا يقارن من الرواية اليونانية .

وعليّنا أن نوسع مفهوم التعدّد اللغوي بعض الشيء . فقد كنا نتكلم حتى الآن عن الإنارة المتبادلة بين اللغات القومية الكبرى **المكتملة والموحدة** (اليونانية ، اللاتينية مثلاً) التي قطعت سافراً مرحلة طويلة من الأحادية اللغوية الهادئة والمستقرة نسبياً . لكننا رأينا أن اليونانيين كانوا يملكون حتى في الفترة الكلاسيكية من وجودهم عالماً غنياً جداً من أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة ومن غير المحتمل أن يكون لغنى كهذا في صور اللغات أن ينشأ في ظروف الأحادية اللغوية الصماء والمغلقة .

وعليّنا ألا ننسى أن أي أحادية لغوية نسبية في حقيقة الأمر . فلغة هذه الأحادية الوحيدة ليست واحدة : إذ فيها دائماً رواسب اللغة الغريبة وامكاناتها — رواسب وامكانات يحسّ بها الوعي اللغوي الأدبي المبدع بقدر أو بآخر من الحدة والقوة .

لقد وفّر العلم المعاصر رصيلاً كبيراً من الوقائع التي تشهد على الصراع المتوتر بين اللغات وداخل اللغة في الفترة التي سبقت حالة الاستقرار النسبي للغة اليونانية (وهي الحالة التي نعرف اللغة اليونانية فيها) . ان عدداً كبيراً من جذور هذه اللغة يعود إلى لغة القوم الذين قطعوا أرض اليونان قبل اليونانيين أنفسهم . ونحن نقف في اللغة اليونانية الأدبية على امتدادات أصيلة وخاصة للهجات في بعض أجناس هذه اللغة . وهذه الوقائع الفجّة تخفي وراءها عملية صراع معقدة بين اللغات واللهجات ، وعمليات تهجين وتطهير وتعاقب وتجديد ، وطريقاً طويلة ومتعرجة من الصراع في سبيل وحدة اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة . ثم أعقبت ذلك فترة طويلة من الاستقرار النسبي . لكن ذكرى عواصف الماضي اللغوية هذه ظلت حية ليس في الآثار اللغوية المتجمدة وحسب ، وإنما في تشكيلات أدبية اسلوبية وفي مقدماتها أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المفكّر .

في الفترة التاريخية من حياة اليونانيين القدامى ، وهي فترة مستقرة وأحادية اللغة من الناحية اللغوية ، ولدت كل موضوعاتهم (Sujets) وكل مخزونهم من الأشياء والموضوعات (الثيمات) ، وكل رصيدهم الأساسي من الصور والتعابير والنباتات في حضن لغتهم الأم . وكان كل ما يفد اليهم من الخارج (ولم يكن بالقليل) يتم تمثله في وسطهم الأحادي اللغة المخلق الجبّار والواثق ، الذي كان ينظر بازدراء إلى التعدّد اللغوي لعالم البرابرة . ومن أحشاء هذه الأحادية اللغوية الوثيقة والمطلقة ولدت الأجناس المباشرة العظيمة عند اليونانيين . ملحمتهم وشعرهم الغنائي ومأساتهم . وكانت هذه الأجناس تعبّر عن اتجاهات المركزة في اللغة . لكنه كان يزدهر إلى جانبها ، لاسيما في الأوساط

الشعبية الدنيا ، إبداع محاكاة ساخرة منكّر كان يحتفظ بذكرى الصراع اللغوي القديم كما كانت تغذيه عمليات التفكك والتباين اللغوي القائمة باستمرار .

وترتبط بمشكلة التعدّد اللغوي ارتباطاً وثيقاً مشكلة التنوع الكلامي داخل اللغة ، أي مشكلة التباين والتفكك الداخلي لأي لغة قومية . ولهذا المشكلة أهمية من الدرجة الأولى لفهم اسلوب الرواية الأوروبية ومصائرهما التاريخية في العصر الحديث ، أي بدءاً من القرن السابع عشر . فهذه الرواية تعكس في بنيتها الاسلوبية صراع الاتجاهات المركزة (الموحدة) واللامركزة (المفككة) في لغات الشعوب الأوروبية . إن الرواية تشعر بنفسها تقف على حدود اللغة الأدبية الجاهزة والسائدة ولغات التنوع الكلامي الخارجة عن الأدب ؛ فهي إما ان تخدم الاتجاهات المركزة للغة الأدبية الجديدة المتشكّلة (بمعاييرها القواعدية والاسلوبية والايديولوجية) وإما أن تناضل ، على العكس ، من أجل تجديد اللغة الأدبية الشائخة على حساب طبقات اللغة القومية التي (أي الطبقات) ظلت بقدر أو بآخر خارج التأثير المركزي والموحد لمعيار اللغة الأدبية القومية الفني الايديولوجي . والوعي اللغوي الأدبي لرواية العصر الحديث يشعر ، بالإضافة إلى أنه يقف على حدود التنوع الكلامي الأدبي والخارج عن نطاق الأدب ، أنه يقف أيضاً على حدود الزمن : فهو يحسّ إحساساً فريداً في حدته بالزمن في اللغة ، بتغيره ، وبتقدم اللغة وتجددها ، بالماضي والمستقبل في اللغة .

وكل هذه العمليات التي تعكسها الرواية من تغير اللغة القومية وتجددها لا تحمل في الرواية طابعاً ألسنياً مجرداً بطبيعة الحال : فهي

لاتنفصل عن الصراع الاجتماعي والايديولوجي : عن صيرورة المجتمع والشعب وتجددهما .

وعلى هذا فالتنوعية الكلامية الداخلية للغة ذات أهمية بالغة بالنسبة إلى الرواية . لكن هذه التنوعية الكلامية لا تبلغ ملء وعيها الإبداعي إلا في ظروف التعدد اللغوي الفعال ، حيث تسقط اسطورة اللغة الوحيدة واسطورة اللغة الواحدة معاً وفي آن واحد . ولهذا السبب أمكن للتعدد اللغوي في القرون الوسطى الذي مرّت به كل الشعوب الأوروبية ، وللأنارة المتبادلة القوية بين اللغات التي حدثت في عصر الانبعاث من خلال استبدال اللغة الايديولوجية (اللاتينية) وانتقال الشعوب الأوروبية إلى أحادية العصر الحديث اللغوية النقدية ، ان يمهّد السبيل أمام رواية العصر الحديث الأوروبية التي تعكس التنوع الكلامي داخل اللغة وتقدم - تجدد اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة .

٣

كان أدب الضحك ، أدب المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى على جانب عظيم من الغنى . والقرون الوسطى من حيث غنى أشكال المحاكاة الساخرة وتنوعها قريبة من روما . وينبغي القول إن القرون الوسطى في العديد من جوانب إبداعها الضاحك تبدو الوريث المباشر لروما . ونذكر على وجه الخصوص أن تقليد الساتورنالي استمر حياً على امتداد العصور الوسطى كلها إنما في شكل مختلف قليلاً . فروما الساتورنالي الضاحكة المعتمرة طاقية المهرج - Pileata Roma (١)

(١) روما في طاقية العيد .

(مارسيال) استطاعت الاحتفاظ بقوتها وسحرها في أشد عهود القرون الوسطى ظلاماً . لكن الانتاج الضاحك الأصلي للشعوب الأوروبية الذي نشأ على أرضية الفولكلور المحلي كان أيضاً كبيراً جداً .

إن مسألة الاقتباس واحدة من أهم المسائل الاسلوبية في الهياثية . فقد كانت أشكال الاقتباس الصريح ونصف الخفي والخفي وأشكال تأطير السياق للمقبوس ، وأشكال المعترضات النبروية ، والدرجات المختلفة في تغريب الكلمة الغريبة (كلمة الغير) أو تبشيتها لا تقع تحت حصر . وهنا ، كثيراً ما يبرز سؤال : هل يقتبس المؤلف ما يقتبسه بخشوع أم ، على العكس ، بسخرية ، باستهزاء . هذه المواربة (احتمال المعنيين) في الموقف من الكلمة الغريبة كثيراً ما كانت مقصودة .

ولم يكن الموقف من الكلمة الغريبة في القرون الوسطى أقل تعقيداً ومواربة . لقد كان دور الكلمة الغريبة ، دور الاقتباس الصريح والمشدد عليه بخشوع ، ونصف الخفي ، والخفي ، نصف الواعي واللا واعي ، الدقيق والمشوه عمداً ، والمشوه عن غير قصد ، والمأول عمداً الخ في أدب القرون الوسطى عظيماً جداً . كانت الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر مائعة ، غامضة ، وكثيراً ما كانت متعرجة ومشوشة عن عمد . وبعض أنواع المؤلفات كانت كالفيسفساء تبنى من نصوص غريبة . مثال ذلك ما يسمى السنتو (Cento) وهو جنس خاص كان يشكل من أبيات ومصاريع شعرية غريبة فقط . ويؤكد أحد أفضل العارفين بالمحاكاة الساخرة في القرون الوسطى ، وهو باول ليمان ، صراحة ان تاريخ الأدب في القرون الوسطى ، ولاسيما الأدب اللاتيني ،

هو « تاريخ أخذ ما للغير ومعالجته ومحاكاته » (١) . ونحن نقول باختنا
إنه « تاريخ اللغة الغريبة والاسلوب الغريب والكلمة الغريبة » .

هذه الكلمة الغريبة التي بلغة غريبة كانت قبل كل شيء كلمة التوراة
والانجيل والرسل وآباء الكنيسة ومعلميها المقدسة والمسموعة جداً . هذه
الكلمة تُدرج باستمرار في سياق أدب القرون الوسطى وفي كلام المتعالمين
(الإكليرس) . لكن كيف تُدرج هذه الكلمة وما موقف السياق المتأقبي
لها منها ، وفي أي معترضات زبروية توضع ؟ هنا نكتشف سائماً كاملاً
من المواقف . من هذه الكلمة يبدأ من الاقتباس الخاشع والحامل ،
المبهرز والمؤطر كأيقونة وينتهي بأشد أنواع استخدامها استخدام محاكاة
ساخرة منكّرة مواربة وفحشاً . والتحويلات بين هذه الفروق وانتقال
أحدها إلى الآخر من الميوعة والغموض بحيث يصعب علينا في أحيان
كثيرة الجزم فيما إذا كان هذا الاستخدام الكلمة المقدسة تَقْوِيّاً أو
إنه أكثر ألفة أو انه لعب محاكاة ساخرة معها ، أو الجزم أخيراً بدرجة
الحرارة في هذا اللعب .

ففي فجر القرون الوسطى ظهرت مجموعة من أعمال المحاكاة
الساخرة الرائعة . أحد هذه الأعمال هو « عشاء سيبيرياني » (Gena
Cypriani) المعروف وهو حفلة شرب قوطية شائعة جداً . فكيف صُنِعَ
هذا العمل ؟ يبدو كأن التوراة كلها والانجيل كله قُطِّعَا قصاصات
ثم لصقت هذه القصاصات إحداها بالأخرى بحيث تشكلت منها لوحة

(١) راجع - Paul Lehmann. Die parodie im Mitle Lalter. Mun - chen , 1922 , s . 10 .

هزيمة لمأدبة يشرب فيها كل شخص من التاريخ المقدس من آدم وحواء حتى المسيح ورساه ويأكاون ويمرحون . ان اللوحة راعت بدقة وصرامة مطابقة كل التفاصيل مع ما جاء في الكتاب المقدس ، ومع هذا تحولت الكتابة المقدسة هنا إلى كرنفال أو على الأدق إلى ساتورنالي . إنها Pileata »
» Biblia (١) .

ولكن ماهو قصد صاحب هذا العمل ؟ ما هو موقفه من الكتاب المقدس ؟ الباحثون يعطون إجابات مختلفة على هذه الأسئلة . الجميع متفقون هنا ، طبعاً على أن هناك لعباً بالكلمة المقدسة ، لكن درجة الجرأة في هذا اللعب ومغزاه هما محل الاختلاف . بعضهم يؤكد أن الغرض من هذا اللعب بريء جداً — إنه لمساعدة الذاكرة فقط ، إنه للتعليم عن طريق اللعب . فمن الأفضل ، لمساعدة المؤمنين الذين كانوا إلى عهد قريب وثنيين ، أن يتذكروا صور الكتاب المقدس وأحداثه ، وعلى هذا صنع صاحب « العشاء » من هذه الصور والأحداث لوحة زخرفية لحفلة شرب . ويرى غيرهم في « العشاء » محاكاة ساخرة تجديفية صريحة .

لم نررد آراء الباحثين هذه إلا على سبيل المثال وللدلالة على تعقيد تعامل العصور الوسطى مع الكلمة المقدسة الغريبة وازدواجية معناها . ان «عشاء سيبريان» ليس وسيلة تعليمية بطبيعة الحال . إنه محاكاة ساخرة ، وبعبارة أدق محاكاة ساخرة تنكيرية . إنما علينا ألا نسحب تصوراتنا الحديثة عن كلمة المحاكاة الساخرة على المحاكاة الساخرة في القرون الوسطى (كما على المحاكاة الساخرة في اليونان أو روما) . ان وظائف

(١) الكتاب المقدس في طاقة العيد .

المحاكاة الساخرة في الأدب الحديد تافهة . فنحن نعيش ونكتب ونتكلم في عالم لغة حرة وديمقراطية (أصبحت ديمقراطية) : ذلك أن الرتبة المعقدة والمتدرجة التي كانت سابقاً للكلمات والأشكال والأساليب والتي اخترقت كل نظام اللغة الرسمية والوعي اللغوي قد نسفتها الانقلابات اللغوية لعصر الانبعاث وقد نشأت اللغات الأدبية الأوروبية -- الفرنسية والألمانية والإنكليزية - خلال عملية تحطيم هذه الرتبة ، كما ان الاجناس الضاحكة والمذكّرة في العهد المتأخرة من العصر الوسيط وفي عصر الانبعاث - القصص الطويلة (nouvelles) وألعاب اسبوع المرفع (الاسبوع الذي يسبق الصوم الكبير) والسوتي (Sotie) (١) والفارس وأخيراً الروايات - شكلت هذه اللغات . لقد أنشأ كالفين ورابليه اللغة الفرنسية النثرية الأدبية لكن لغة كالفين نفسها ، وهي لغة الفئات الوسطى من السكان (أصحاب الدكاكين والحرفيين) كانت خطأ مقصوداً وواعياً من مستوى لغة التوراة المقدسة ، خطأ يكاد يكون تنكيراً لهذه اللغة المقدسة . ان الطبقات الوسطى من اللغات الشعبية كانت تُدرك ، بعد أن أضحت لغات الدوائر الايديولوجية الرفيعة ولغات الكتاب المقدس ، على أنها تنكير يحطّ من مستوى هذه الدوائر الرفيعة . ولهذا السبب لم يبق للمحاكاة الساخرة إلا مكان متواضع على أرضية اللغات الحديدية : فهذه اللغات لم تعرف ، وهي لا تعرف تقريباً كلمات مقدسة ، فهي نفسها ولدت إلى حدّ ما من المحاكاة الساخرة للكلمة المقدسة .

لكن دور المحاكاة الساخرة كان جوهرياً جداً في القرون الوسطى :

(١) السوتي نوع من الفارس ازدهر في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

فقد مهّد الطريق أمام وعي لغوي أدبي جديد ، ومهّد الطريق أيضاً أمام الرواية العظيمة في عصر الانبعاث الأوروبي .

ان « عشاء سبيريان » نموذج عظيم « Parodia Sacra » في القرون الوسطى أي « للمحاكاة الساخرة المقدسة » وبتعبير أدق لمحاكاة النصوص والطقوس المقدسة محاكاة ساخرة ، وهو أقدم هذه النماذج. إن الجذور العميقة لهذه المحاكاة تمتد إلى المحاكاة الطقسية الساخرة القديمة ، إلى الهزء الطقسي من القوة العليا والخطّ منها لكن هذه الجذور بعيدة ، فالعنصر الطقسي القديم قد تغير مدلوله وأخذت المحاكاة الساخرة تؤدي الآن وظائف جديدة وجوهرية تكلمنا عليها قبل قليل .

يجب علينا أولاً التنويه بالحرية المعترف بها والمشروعة التي كانت للمحاكاة الساخرة . فالقرون الوسطى كانت تحترم ، مع تحفظات قليلة أو كثيرة ، حرية طائفة المهرّج وكانت تمنح الضحك وكامة الإضحاح حقوناً واسعة . وكانت هذه الحرية مقصورة على أيام الأعياد والعطل الرسمية في الدرجة الأولى . ان ضحك الدرون الوسطى هو ضحك اعياد . و « عيد الحمقى » و « عيد الحمار » المحاكيان محاكاة ساخرة والتفكران اللذان كانت الاوساط الدنيا من رجال الاكليروس تحييها في الكنائس نفسها معروفان . ومما له دلالة أيضاً « RisusPaschalis أي « ضحك الفصح » . فقد كانت التقاليد تسمح بالضحك في الكنيسة أيام عيد الفصح . كان الواعظ يسمح لنفسه أن يروي من فوق منبر الكنيسة مزحاً غير رصينة ونكات مرحة كي يثير ضحك أبناء رعيته ، وكان هذا الضحك يعتبر إنعاشاً مرحاً لنفوسهم بعد أيام الانقباض والصوم . وينصل بهذا « الضحك الفصحي » اتصالاً مباشراً أو غير مباشر كثير

جداً من أعمال المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى . ولا يقل
«ضحك عيد الميلاد» (*Risus natalis*) خصباً عن ضحك عيد
الفصح . إلا أن الأول (أي ضحك عيد الميلاد) ظهر ، بخلاف الثاني ،
على شكل أناشيد وليس على شكل قصص صغيرة . كانت الأناشيد
الدينية الرصينة ترتل بألحان أغاني الشوارع ، وبذلك كانت تجري إعادة
تنبيهها . ووجد إلى جانب هذا نتاج هائل الحجم من الأغاني الخاصة
بعيد الميلاد التي كانت موضوعات الميلاد الخشوعية تتداخل فيها مع
الموضوعات الشعبية التي تتحدث عن الموت المرح للقديم وعن ولادة
الجديد . كان النهز بالقديم عن طريق المحاكاة الساخرة المنكّرة
يسود هذه الأغاني معظم الأحيان ، خصوصاً في فرنسا حيث أضحت
«Noël» أي أغنية عيد الميلاد واحداً من أكثر أنواع أغنية الشارع الثورية
شعبية (اذكر هنا بقصيدة بوشكين «Noël» التي استخدم فيها موضوع
الميلاد استخداماً محاكاة ساخرة منكّرة) . كان كل شيء تقريباً
مسموحاً به لضحك العيد .

وواسعة كانت الحقوق والحريات الممنوحة للطلاب في عطلهم
التي لعبت دوراً كبيراً في حياة القرون الوسطى الثقافية والأدبية . وكانت
ابداعات « هذه العطل » ذات طابع محاكاة ساخرة منكّرة في المقام
الأول . فتلميذ الدير ، ثم الطالب فيما بعد ، في القرون الوسطى كان
يسخر في أوقات العطل بضمير مرتاح من كل ما كان موضوعاً لدروسه
التقوية خلال العام — من الكتاب المقدس وحتى القواعد اللغوية المدرسية .
وقد أنشأت القرون الوسطى عدداً كبيراً من التنويعات المحاكية محاكاة
ساخرة منكّرة على قواعد اللغة اللاتينية ؛ فالحالات وصيغ الأفعال ،
وبشكل عام كل المقولات القواعدية ، كان يعاد تأويلها إمّا على مستوى

شهواني غير لائق وإما على مستوى الطعام والشراب ، وإما ، أخيراً ، على مستوى الهزء من الرتبة والطاعة الكنسية والرهابية . ويقف على رأس هذه التقاليد « القواعدية » الفريدة العمل الصادر في القرن الثاني عشر باسم « Virgilius Maro grammaticus » . إنه عمل يتصف بالمعلومات الواسعة جداً ويزخر بكمية غير معقولة من الاستشهادات والانتباسات من كل الثقافة الممكنين في العالم القديم وأحياناً من لا وجود لهم ؛ وهذه الاستشهادات والانتباسات ذات طابع محاكاة ساخرة في العديد من الحالات . فنحن نقع في هذا الكتاب على تحليلات رصينة ودقيقة إلى حد كبير للقواعد ، لكن هذه التحليلات تختلط بمغالاة في الدقة تجعل هذه الدقة ذاتها موضع محاكاة ساخرة . فرى في المؤلف مثلاً تصويراً للمناقشة العلمية تستمر اسبوعين حول قضية *Vocativus* من *ego* أي صيغة المنادى من ضمير « أنا » . ونقول بشكل عام ان « Virgilius grammaticus » محاكاة ساخرة عظيمة وذكية للتفكير القواعد الشكلي في العصر القديم المتأخر . إنها ساتورنالي قواعدي ، إنها *grammatica pileata* (١) .

ومما له دلالة ان كثيراً من علماء القرون الوسطى كانوا ، فيما يبدو ، يحملون هذه « الأرجوزة » على محمل الجحد ، بينما نرى العلماء المعاصرين مختلفين في تقويم طابع المحاكاة الساخرة فيها ودرجتها . وهذا برهان آخر على مدى ميوعة الحدود بين الكلمة المباشرة وكلمة المحاكاة الساخرة المواربة في أدب القرون الوسطى .

(١) القواعد اللغوية في طاقية العيد .

كان ضحك الأعياد والعطل ضحكاً مشروطاً تماماً . كأنما كان يسمح للناس في هذه الأيام بالانبعاث من قبر الرصافة السلطوية والتقوية ، وبتحويل الكلمة المباشرة المقدسة إلى قناع محاكاة ساخرة منكّر . وفي هذه الظروف يصبح مفهوماً لماذا استطاع « عشاء سيبريان » ان يحظى بهذه الشعبية وهذا الانتشار الواسع حتى في الأوساط الكنسية المتشددة . ففي القرن الحادي عشر قام رئيس دير فولد المتشدد Rabanus Maurus بصياغة هذا العمل شعراً . فصار يقرأ على مآدب الملوك وصار طلاب الأديرة يمثلونه في عطل الفصح .

لقد نشأ أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المنكّر العظيم في مناخ الأعياد والعطل . فليس هناك جنس أو نص أو صلاة أو آية إلا وله (أو لها) معادل محاكٍ ساخر . وقد وصلتنا ليتورجيات محاكاة ساخرة كليتورجيا السكيرين وليتورجيا المقامرين وليتورجيا المال . كما وصلتنا قراءات انجيلية عديدة محاكاة محاكاة ساخرة تبدأ بالعبارة التقليدية « في ذلك الزمان . . . » وتتضمن في أحيان غير قليلة قصصاً غير لائقة إطلاقاً . كما وصلنا عدد هائل من الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة . وقد نشر العالم الفنلندي إييرو لفونين في اطروحاته (Parodies de Thèmes pieux dans la Poésie Française du moyen âge (Helsing fors, 1914) .

سبعة نصوص محاكاة ساخرة « لأبانا الذي في السموات . . . » وواحداً - « السلام عليك يا مريم » ، واثنين لقانون الايمان « نؤمن بالله واحد . . . » ، لكنه لا يعطي إلا النصوص اللاتينية الفرنسية المختلطة . ان كمية الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة اللاتينية والمختلطة المحفوظة في مخطوطات القرون الوسطى هائلة . وف . نوفاقي لا يستعرض في كتابه

« المحاكاة الساخرة المقدسة » (١) إلاّ جزءاً يسيراً من هذا الأدب . حسبنا الإشارة هنا إلى أن الوسائل الاسلوبية لهذه المحاكاة الساخرة وللتنكير ولإعادة التأويل ولتغيير مواقع النبر بالغة التنوع ، وإلى أن هذه الوسائل لم تدرس إلا دراسة ضئيلة حتى الآن وبدون العمق الاسلوبي اللازم . ونجد إلى جانب « المحاكاة الساخرة المقدسة » ألواناً كثيرة من محاكاة وتنكير الكلمة المقدسة في أجناس وأعمال هزلية أخرى من أجناس القرون الوسطى وأعمالها كما في ملحمة الحيوان الهزلية .

ان بطل كل أدب المحاكاة الساخرة العظيم اللاتيني أساساً (والمختلط في جزء منه) هذا هو الكلمة المقدسة ، المهيبة ، المباشرة بلغة غريبة . هذه الكلمة واسلوبها ومعناها كانت تصبح موضوع تصوير ، وتحول إلى صورة محدودة ومضحكة . ان « المحاكاة الساخرة المقدسة » اللاتينية مبنية على خلفية اللغة القومية العامية ، والنظام النبروي لهذه اللغة يتغلغل داخل النص اللاتيني . ولهذا السبب فالمحاكاة الساخرة اللاتينية هي في حقيقة الأمر ظاهرة ثنائية اللغة : فمع ان اللغة واحدة ، إلاّ أنها تُبنى وتُدرك في ضوء لغة أخرى . كما لا يندر أن نلمس في المحاكاة الساخرة اللاتينية بوضوح ليس فقط نبرات اللغة العامية بل صيغها الفحوية أيضاً . ان المحاكاة الساخرة اللاتينية تركيب هجين ثنائي اللغة . وهنا نصل إلى مشكلة التركيب الهجين المقصود .

إن أي محاكاة ساخرة ، إن أي تنكير ، ان أي كلمة نستخدم بتحفظ ، بسخرية وتوضع بين معترضتين نبرويتين ، وعلى العموم أي

F. Novati. Parodia sacra nelle letterature moderne (Novatis (١)
Studi critici e letterari » . Turin, 1889) .

كلمة غير مباشرة هي تركيب هجين مقصود ، لكنه تركيب هجين أحادي اللغة ، تركيب هجين من مستوى اسلوبي . وبالفعل يلتقي في كلمة المحاكاة الساخرة ويتداخل اسلوبان ، « لغتان » (من داخل اللغة الواحدة) : اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة (لغة القصيدة البطولية على سبيل المثال) واللغة المحاكية محاكاة ساخرة (اللغة النثرية الوضيعة ، اللغة المحكية الأليمة ، لغة الأجناس الواقعية ، اللغة الأدبية « الطبيعية » ، « المعافاة » . كما يراها صاحب المحاكاة الساخرة) . هذه اللغة الثانية المحاكية (التي تُبنى المحاكاة الساخرة وتُدرك على خلفيتها) لا تدخل شخصياً في قوام المحاكاة الساخرة (هذا اذا كانت المحاكاة الساخرة خالصة) ، إنما تكون ذا حضور غير مرئي في هذه المحاكاة .

ذلك أن أي محاكاة ساخرة تغيّر مواقع النبر في الاسلوب المحاكى ، تكشف بعض لحظاته وتبقى أخرى في الظل : فالمحاكاة الساخرة متميزة ، وهذا أمر تمليه خصائص اللغة المحاكية ، نظامها النبروي وبنيتها ، فنحن نحسّ بيدها في المحاكاة الساخرة ونستطيع أن نعرف إلى هذه اليد ، كما نستطيع أن نعرف في بعض الأحيان بوضوح إلى النظام النبروي للغة عامية معينة وإلى تراكيبها النحوية وإلى إيقاعها في المحاكاة اللاتينية الخالصة (أي أننا نستطيع أن نعرف ما إذا كان صاحب هذه المحاكاة الساخرة فرنسياً أو ألمانيا) . يمكننا نظرياً أن نلمس في أي محاكاة ساخرة ونتبين تلك اللغة « الطبيعية » وذلك « الاسلوب الطبيعي » اللذين نشأت هذه المحاكاة في ضوءتهما ، إلا أن هذا ليس بالأمر السهل عملياً ، بل يكاد يكون مستحيلاً في أحيان كثيرة .

وعلى هذا تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان : اسلوبان ، وجهتا نظر لغويتان ، فكران لغويان ، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان . إلا أن

إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي ، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعّالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود ، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات .

ان أي تركيب هجين اسلوبي مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما . وهذا يعني ان موقف اللغات ، التي تتقاطع فيه وتتداخل ، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار (الردود ، السؤال ، الجواب الخ في الحوار) ؛ إنه نقاش بين لغات ، نقاش بين أساليب لغوية . إنه ليس حواراً يتصل بالموضوع (sujet) وليس حوار معان مجردة ، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى .

وهكذا فأى محاكاة ساخرة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية . وفي هذه المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعّال .

وكل كلمة مستخدمة بتحفظ ، وموضوعة بين معترضتين نبروتين ، هي أيضاً تركيب هجين مقصود إنما بشرط أن ينفصل المتكلم عن هذه الكلمة بوصفها « لغة » ، بوصفها اسلوباً : ان يكون لهذه الكلمة بالنسبة إلى المتكلم وقع عامي أكثر مما ينبغي أو ، على العكس ، وقع متألق أكثر مما ينبغي ، أو وقع مزوّق أو ان تشي باتجاه معين أو بطريقة لغوية معينة الخ .

لكن فلنعد إلى المحاكاة الساخرة المقدسة اللاتينية . هذه المحاكاة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية ، لكنه تركيب هجين لغوي ،

إنها حوار لغات . لكن إحدى هذه اللغات (وهي اللغة العامية) معطاة هنا بوصفها الخلفية الفعالة المشيرة للحوارية فقط . أمامنا حوار فولكاوري لا ينتهي : فنقاشات الكلمة المقدسة المتجهمة مع الكلمة الشعبية المرحية تشبه إلى حد ما حوارات سولومون المشهورة مع المهرج المرح مركولف في القرون الوسطى ، لكن مركولف كان يناقش سولومون باللغة اللاتينية ، باللغة نفسها . أما هنا فالنقاش يدور بلغتين مختلفتين . الكلمة المقدسة الأجنبية الغربية تُسخرق بنبرات اللغات الشعبية العامية ، ويعاد تبيرها وتأويلها على خلفية هذه اللغات ، ويتم فكيفها حتى تبلغ مستوى الصورة المضحكة ، حتى مستوى القناع الكرنفالي الهزلي لدعي علم محسود ومتجهم أو لثافق عتيق معسول مراعاةً أو لعجوز فحيل هزيل . هذه « المحاكاة الساخرة المقدسة » العظيمة الحجم ، هذه المخطوطة التي مضى عليها ألف عام ، وثيقة رائعة لكنها لم تُقرأ إلا قراء رديئة حتى الآن ، وثيقة عن الصراع العنيف الذي دار على امتداد أوروبا الغربية كلها بين اللغات ، وعن الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات ، إنها دراما لغوية مُثّلت على أنها فارس مرح . إنها ستورناليات لغوية

(١) Lingua Sacra Pileata .

اللغة اللاتينية المقدسة جسم غريب دخل جسم اللغات الأوروبية . وظل جسم هذه اللغات القومية يرفض هذا الجسم الغريب على امتداد العصور الوسطى كلها . وما كان يرفض ليس الكلمة كشيء بل الكلمة المحملة بمعنى معين التي كانت تشغل الطبقات العليا من التفكير الايديولوجي القومي . وكان يرفض الكلمة المقدسة الغربية يحمل طابعاً

(١) لغة مقدسة في طاقية العيد (باللاتينية في الأصل) .

حوارياً ويتم تحت ستار الضحك (الضحك في أيام الاعياد والعطل) .
هكذا كانوا يطردون في أشكال المرح الشعبي في الاعياد القيصر القديم
والسنة القديمة والشتاء والصيام . تلکم هي المحاکاة الساخرة المقدسة .

لكن أدب القرون الوسطى اللاتيني الباقي كله لم يكن في حقيقة الأمر
إلا تركيباً هجيناً كبيراً ومعقداً أشيعت فيه الحوارية . وليس عبثاً ما
يقوله باول ليمان في تعريفه لهذا الأدب من أنه أخذ لما للغير (أي للكلمة
الغريبة) ومعالجته ومحاكاته . ان التوجه المتبادل مع الكلمة الغريبة
يمر بكل السلم النغمي ابتداء من التلقي الخاشع وحتى السخرية عن طريق
المحاكاة ، هذا إلى أنه كثيراً جداً ما يصعب تحديد أين بالضبط ينتهي
الخشوع وتبدأ السخرية ، تماماً كما هي الحال في رواية العصر الحديث
حيث لا تدري في الكثير من الأحيان أين تنتهي كلمة المؤلف المباشرة
وتبدأ المحاكاة الساخرة أو الاسلوبية للغات الأبطال . إلا أن عملية تبني
الكلمة الغريبة ورفضها هنا ، في أدب القرون الوسطى اللاتيني (وهي
عماية معقدة ومتناقضة) ، عملية الاستماع الخاشع (التقوي) إليها أو
الهزء بها ، تمت بقياسات ضخمة هي مقياس العالم الأوروبي الغربي كله ،
وتركت أثرها الذي لا يمحي في الوعي اللغوي الأدبي لشعوب هذا العالم .
وإلى جانب المحاكاة الساخرة اللاتينية ، كانت توجد ، كما

قلنا ، المحاكاة الساخرة المختلطة . وهذه تركيب هجين مقصود ثنائي
اللغة (وأحياناً ثلاثيها) موسّع أشيعت فيه الحوارية . ونجد أيضاً في
أدب القرون الوسطى الثنائي اللغة كل الأنماط الممكنة للعلاقة بالكلمة
الغريبة — من الخشوع والتقوية وحتى السخرية التي لا ترحم . ففي فرنسا
على سبيل المثال انتشر ما يسمى « épîtres farcies » . في هذه

الرسائل كل آية من الكتابة المقدسة (وهي هنا الرسائل التي تقرأ في القداس) مصحوبة بأبيات شعرية فرنسية تترجم النص اللاتيني وتتصرف به في خشوع وإجلال . مثل هذا الطابع التفسيري الخاشع نجده في اللغة الفرنسية للعديد من الصلوات المختلطة . إليكم على سبيل المثال مقطعاً من الصلاة الربانية المختلطة « أبانا الذي في السموات » ، وهي من القرن الثاني عشر : *Sed Libera nos, mais delivre nous, Sire, amalo, de tout mal et de cruel Martire* (1) .

في هذا التركيب الهجين الاستجابة الفرنسية تترجم وتكمل بخشوع وبموافقة الاستجابة اللاتينية .

وإليكم مطلع صلاة ربانية من القرن الرابع عشر تصور ويلات الحرب

Pater noster, tu n'ies pas foulz Quar tu t'ies mis en grand repos Qui es montés haut in celis (2) .

هنا الاستجابة الفرنسية تسخر بمرارة من الكلمة اللاتينية المقدسة . فهي تقاطع الكلمات الأولى للصلاة وتصور الإقامة في السماء على أنها موقف هادئ جداً من الويلات التي تحدث على الأرض . ان اسلوب الاستجابة الفرنسية هنا لا يتناغم ويتوافق واسلوب الصلاة الرفيع كما في المثال السابق ، بل لأنها استجابة أشبعت بالعامية عمداً . لأنها ردّ أرضي فجع على المعسولة غير الأرضية الصلاة .

(1) لكن نجنا ، لكن نجنا يا رب من الشرير ومن كل شروين العذاب الأليم (النص مكتوب باللاتينية وبالفرنسية القديمة)

(2) أبانا ، أنت لست غيباً إذ تربعت بهدوء ، بعد ارتقيت عالياً ، في السموات وقد أوردتها يفلوفين في كتابه المذكور آنفاً .

وهناك الكثير الكثير من النصوص المختلطة المتفاوتة في درجة خشوعيتها ودرجة محاكاتها الساخرة . والأبيات الشعرية المختلطة « Carmina burana » معروفة للجميع . لكنني أريد أن أذكر أيضاً باللغة المختلطة للدرامات الطقسية (الليتورجية) ، إذ أن اللغات الشعبية هنا هي بمثابة رد هزلي على الأجزاء اللاتينية الرفيعة من الدراما يحطّ من شأنها .

إن أدب القرون الوسطى المختلط هو أيضاً شهادة جدّ هامة وشائعة على صراع اللغات والإنارة المتبادلة فيما بينها .

ولا حاجة إلى التوسع في أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المنكر الضخم المكتوب باللغات القومية الشعبية . فقد أنشأ هذا الأدب بنية فوقية ضاحكة كاملة فوق كل الأجناس الرصينة المباشرة . وهنا ، كما في روما ، كانوا يرمون إلى دفع « الدبلجة » الضاحكة إلى إلى مداها . اذكر بدور مهرجي القرون الوسطى ، هؤلاء المبدعين المحترفين للمستوى الثاني الذين أعادوا إلى الكلمة تكاملها الرصين - الضاحك بمحاكاتهم الضاحكة . اذكر بمختلف أنواع الفصول الإضافية والفواصل الضاحكة التي كانت تقوم بدور الدراما الرابعة اليونانية أو الاكسوديوم (exodium) الروماني المرح . والمثال الواضح على هذه المحاكاة (الدبلجة) الضاحكة هو المستوى الثاني الذي يقوم المهرّج ببطولته في مسرحيات شكسبير المأساوية والهزلية . ولا تزال أصداء هذا الاتجاه الضاحك حية حتى يومنا هذا في محاكاة مهرّج السيرك لفقرات البرنامج الرصينة والخطرة على سبيل المثال (وهي محاكاة عادية إلى حد ما) أو في الدور نصف التهريجي لمقدم الفقرات عندنا .

إن كل أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى كما في العالم القديم كانت مشدودة إلى مرح الأعياد الشعبية الذي كان يحمل طوال القرون الوسطى طابعاً كرنفالياً مع احتفاله بآثار الساتور نالي التي لا تمحى .

ومع نهايات القرون الوسطى ، وفي عصر الانبعاث الأوروبي ، حطمت الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة كل السدود ، فاقتمحت كل الأجناس المباشرة الخالصة والمنغلقة . ترددت عالياً في الشعر المالحمي للشيبيلمان (١) والكنستورين (٢) ، كما تغلغت في رواية الفروسية الرفيعة . وكاد موضوع « الشيطان » يغطي كل مسرح « الأسرار » (٣) الذي كان موضوع الشيطان جزءاً منه في الأساس . وظهرت أجناس كبيرة وجوهرية إلى حد بعيد كالسوتي (Sottie) . وظهرت أخيراً رواية عصر الانبعاث العظيمة — روايتا رابايه وسرفنتس . وفي هذين العملين بالذات كشفت الكلمة الروائية ، التي مهدت لها السبيل كل الأشكال التي استعرضنا آنفاً وكذلك كل التراث القديم ، عن امكاناتها ، ولعبت دوراً عملاقاً في تشكيل الوعي اللغوي الأدبي الحديث . لقد باغت الإنارة المتبادلة بين اللغات أثناء عماية تصفية الشائبة اللغوية أوجها في عصر الانبعاث ، إلا أنها ازدادت ، إلى هذا ، تعقيداً . وفردينند برونديطرح في الجزء الثاني من بحثه الكلاسيكي الكبير السؤال التالي : كيف كان يمكن أن تحلّ مسألة الانتقال إلى اللغة الشعبية في عصر الانبعاث بتوجيهاته وميوله الكلاسيكية بالذات ؟ ويجب المؤلف

(١-٢) فئة من الممثلين الموسيقيين الجوالين في القرون الوسطى .

(٣) نوع من الأدب المسرحي الديني في القرون الوسطى كان يقدم في ساحات مدن أوروبا الغربية وتتخلله فواصل ذات موضوع حيائي هزلي .

عن هذا السؤال إجابة صحيحة تماماً اذ يعتبر ان سعي عصر الانبعاث إلى استعادة اللغة اللاتينية في نقائها الكلاسيكي كان هو نفسه يحولها بالضرورة إلى لغة ميتة . فلم يكن ممكناً الإبقاء على النقاء الشيشروني الكلاسيكي للغة اللاتينية مع استخدامها ، في الوقت نفسه ، في الحياة اليومية وفي عالم القرن السادس عشر للتعبير بها عن مفاهيم العصر وأشياءه . ان استعادة اللغة اللاتينية الكلاسيكية الخالصة كان يعني في حقيقة الأمر قصر استخدامها على مجال الأسلبة . فحدث ما يمكن القول إنه عملية «تلييق» اللغة على العالم الجديد ، فتبين أن اللغة ضيقة . وفي الوقت نفسه أفارت اللاتينية الكلاسيكية وجه لاتينية القرون الوسطى فتبين أن هذا الوجه قبيح ؛ وهذا الوجه لم تكن رؤيته ممكنة إلا على ضوء اللاتينية الكلاسيكية . ومن هنا كانت تلك الصورة الرائعة اللغة التي نراها في « رسائل الجهلة » .

وهذه الهجائية تركيب لغوي هجين معقد ومقصود . ان لغة الجهلة هنا تحاكي محاكاة ساخرة ، أي إنها بشكل ما تكثف ، تضخم ، تُنمِّط على خلفية لاتينية « الانسانيين » الصحيحة والمضبوطة . وفي الوقت نفسه تتلامح خلف لاتينية « الجهلة » بقوة لغتهم الألمانية الام : فهم يستخدمون التراكيب النحوية للغة الألمانية ويمثلونها بمفردات لاتينية ، هذا إلى أنهم ينقلون التعابير الألمانية الخاصة جداً نقلاً حرفياً إلى اللاتينية ؛ وعلى هذا فنبرتهم نبرة فجأة ، ألمانية . هذا التركيب الهجين من وجهة نظر الجهلة تركيب هجين غير مقصود فهم يكتبون كما يعرفون ويستطيعون ، إلا انه تركيب لاتيني ألماني هجين أنارته وبالغت فيه عمدا إرادة المحاكاة الساخرة لأصحاب هذه الهجائية . وينبغي القول :

مع هذا أن هذه الهجائية اللغوية تحمل طابعاً ضيقاً إلى حد ما وقواعدياً مجرداً في بعض الأحيان .

ان شعر الماكارونية (١) هو أيضاً هجائية لغوية معقدة ، لكنه ليس محاكاة ساخرة لللاتينية المطبخ (*latinitas culinaria*) (٢) ، بل إنه تنكير يحط من شأن لغة المتشددين الشيثرونين بمعاييرهم المفرداتية الرفيعة والدقيقة . ان اصحاب شعر الماكارونية يستخدمون (بخلاف الجهلة) تراكيب لاتينية صحيحة ، لكنهم يكثرون من إدخال كلمات لغتهم العامية الأصلية (الايطالية) في هذه التراكيب مع إضفاء مظهر لاتيني خارجياً عليها . إن خلفية الإدراك الفعالة هنا هي اللغة الايطالية واسلوب الأجناس الوضيعة (اسلوب القصص الصغيرة الدعابية والقصص الطويلة *nouvelles* الخ) بموضوعاتها المادية والجسدية الهابطة مغالاة . ان لغة الشيثرونين كانت تتضمن الاسلوب الرفيع ، فهي في الحقيقة ليس لغة بل اسلوب . وهذا الاسلوب هو الذي يحاكيه الماكارونيون محاكاة ساخرة .

وعليه فهناك ثلاث لغات تنير إحداها الأخرى في هجائيات عصر الانبعاث اللغوية (في « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونية) هي : لاتينية القرون الوسطى ، لاتينية الحركة الانسانية المطهرة الخاصة واللغة القومية

(١) الماكارونية (*Macaronisme*) هي في الأصل كلمة أو عبارة شعبية فرنسية او ايطالية دخلت اللغة اللاتينية الأدبية في القرون الوسطى . وشعر الماكارونية شعر يحدث مقعوله الهزلي بالمزج بين كلمات من لغات مختلفة (وقد نشأ هذا الشعر في ايطاليا القرون الوسطى) .

(٢) هي اللاتينية المحشوة بالأخطاء في القرون الوسطى (انطلقت هذه اللاتينية من الأديرة أساساً) .

العامية . وفي الوقت نفسه هناك عالمان يتبادلات الإنارة هما عالم القرون الوسطى والعالم بالحديد الانساني الشعبي . ونسمع هنا نفس النقاش الفونكلوري بين القديم والحديد ، ونسمع نفس التشهير والسخرية من القديم — من السلطة القديمة والحقيقة القديمة والكلمة القديمة .

ان « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونيين والعديد غيرهما من الظواهر المماثلة تبين مدى الوعي الذي تمت به عملية تبادل الإنارة بين اللغات وعملية ملائمتها للعصر والواقع . ثم لأنها تبين مدى التصاق أشكال اللغة وأشكال تأمل العالم أحدها بالآخر . وتبين أخيراً إلى أي مدى كان العالمان القديم والحديد يتصفان ويتميزان باغتهما او بصور لغاتهما تحديداً . كانت اللغات تتنافس ، لكن هذا النقاش كأني نقاش بين أي قوى ثقافية تاريخية كبيرة وجوهرية لا يمكن أدائه لا بمساعدة الحوار المعنوي المجرد ولا بواسطة الحوار الدرامي الخالص ، بل بمساعدة التراكيب الهجينة المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية فقط . وقد كانت روايات عصر الانبعاث الأوروبي العظيمة هذه التراكيب الهجينة لكنها الوحيدة اللغة والاسلوبية .

وفي عملية تعاقب اللغات انطلقت اللهجات في حركة جديدة داخل اللغات القومية . انتهى تعايشها الأصم والمغمور ، وأخذت فرادتها تسلم على نحو جديد في ضوء المعيار العام المتكوّن والمركّز اللغة القومية . إن السخرية من الخصائص اللهجية لسكان مختلف مناطق البلد ومدنه ومحاكاة طرقهم اللغوية والكلامية ترجعان بأصولهما إلى ما لكل شعب من رصيد قديم من صور اللغة . لكن هذه المحاكاة المتبادلة التي كانت في عصر الانبعاث بين مختلف فئات الشعب في ضوء الإنارة المتبادلة

بين اللغات ومن خلال عملية إنشاء المعيار القومي المشترك للغة الشعبية اكتسبت معنى جوهرياً جديداً . فقد أخذت صور المحاكاة الساخرة للهجات تكتسب صبغة فنية أعمق وصارت تنفذ إلى داخل الأدب الكبير . وهكذا تلازمت اللهجات الإيطالية في ملهاة ديل أرقي مع أنماط - أقنعة معينة من هذه الملهاة . وفي هذا يمكننا اطلاق اسم ملهاة اللهجات على ملهاة ديل أرقي . لأنها تركيب لهجوي هجين مقصود .

هكذا تمت الإنارة المتبادلة بين اللغات في عصر إنشاء الرواية الأوروبية . ان الضحك والتعدد اللغوي هما اللذان مهدا السبيل وأعدا كلمة العصر الحديث الروائية .

...

لم نتطرق في مقالتنا إلا إلى عاملين كان لهما فعلهما في تاريخ الكلمة ما قبل الروائية . إلا أنه من المهمات الأساسية جداً ، إلى هذا ، دراسة تلك الأجناس الكلامية ، وفي المقام الأول الطبقات الأليفة من طبقات اللغة ، التي لعبت دوراً ضخماً في تشكيل الكلمة الروائية والتي دخلت قوام الجنس الروائي بعد أن أخذت شكلاً متغيّراً بعض الشيء . لكن هذه مسألة تخرج عن نطاق بحثنا الآن . نريد هنا ، نختاماً ، أن نشدد فقط على أن الكلمة الروائية لم تولد وتتطور في عملية الصراع الأدبية الضيقة بين الاتجاهات والأساليب والنظرات المجرّدة إلى العالم ، بل خلال عملية صراع معقدة وطويلة جداً بين الثقافات واللغات . فهي مرتبطة بالنقلات الكبرى والأزمات الكبرى في مصير اللغات الأوروبية ، وفي حياة الشعب الكلامية . ان الأطر الضيقة لتاريخ الأساليب الأدبية لعاجزة عن أن تستوعب تاريخ الكلمة ما قبل الروائية .

الفهرس

٥	الكلمة في الرواية
٧	الفصل الاول - الاسلوبية المعاصرة والرواية
٢٨	الفصل الثاني - الكلمة في الشعر والكلمة في الرواية
٦٣	الفصل الثالث - التنوع الكلامي في الرواية
١٠٨	الفصل الرابع - المتكلم في الرواية
١٥٦	الفصل الخامس - نخطان اسلوبيان في الرواية الأوروبية
٢٣٠	من تاريخ الكلمة الروائية

۱۹۸۸/۷/ ۱۵ ۲۰۰۰